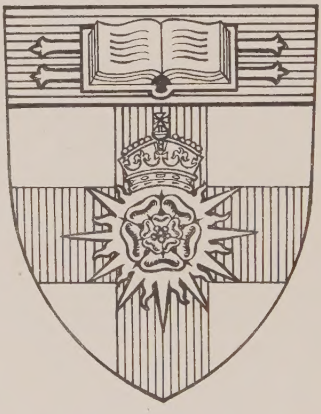
P.R. [illegible] Be - Giornale]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

—

VOLUME CXXXIII

1956

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

VOLUME CXXXIII

1956

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

VINCENZO BONA - TORINO
(27196)

SHL
WITHDRAWN

IL « DETTO DEL GATTO LUPESCO »

Spetta al Guerrieri-Crocetti il merito di avere tentato per la prima volta una interpretazione del *Detto*, che è rimasto misterioso per tutti i critici che se ne sono occupati. È vero anche che abbiamo, a quaranta anni di distanza, due interpretazioni del Guerrieri-Crocetti, una in *Rass. bibliogr. d. lett. it.* XXII (1914), una seconda in *Giorn. ital. di filol.* V (1952), abbastanza differenti l'una dall'altra.

In quella che chiamerò la versione I il G.-C. fa rientrare il poema nella categoria detta ' vanti ' dal Rajna, in cui « il giullare espone la filastrocca dei meriti suoi », o anche in quell'altro genere di poesia giullaresca, in cui, come nella *Razon de amor* ant. spagnola, dà prova della sua maestria trattando due temi molto diversi (una amorosa visione e un contrasto) e collegandoli a mezzo di un tenue filo. Così anche il giullare-autore, che chiama se stesso *Gatto lupesco*, sfoggia il suo « invidiabile repertorio di cultura giullaresca »: « quando tutti gli uomini vanno per il mondo animati da buone o cattive intenzioni » (V. 1-4), anch'egli fa il suo pellegrinaggio; chiamandosi *Gatto lupesco*, deve aver le qualità combinate dei due animali, ma sfortunatamente, se i testi del medio evo ci dicono molto dell'astuzia malizia velocità resistenza del lupo, nulla dicono del gatto, e non si sa niente di una razza ibrida ' gatto e lupo '. La meta del nuovo pellegrino era un paese orientale, probabilmente il Paradiso Terrestre, che si dipinge generalmente circondato da belve, ed anche i motivi del ' romito ' che informa il gatto lupesco sul cammino da prendere, le tenebre, la croce (sarà l'albero della tentazione d'Adamo a dare il legno per costruire la croce di Cristo), sono tutti connessi col Paradiso Terrestre. Il *Detto* è così un « ante-

signano del poema sacro » di Dante, un poemetto giullaresco in essenza, ma pervaso da elementi ecclesiastici (l'inverso della *Razon de Amor*).

Nella versione II, il G.-C. ha soppresso il motivo del ' vanto ' e il paragone con la *Razon de amor*, l'idea del Paradiso Terrestre come meta del ' pellegrino ' e quella dell'albero d'Adamo diventato croce di Cristo. Insiste però sull'antichità del poemetto, dimostrata dalla versione della leggenda dell'Ebreo errante adottata dal poeta: in questa l'Ebreo non ha insultato (come Buttadeo) il Redentore, ma avuto pietà di lui e, per conseguenza, non è condannato a errare eternamente sulla terra, ma ad ' aspettare ' (' attendere ', secondo il v. 66) il ritorno di Cristo. Tutto il poema riflette una cultura francese del nostro giullare: il metro dei *lai* e romanzi arturiani; l'idea del cavaliere errante tipo Ivain (*chevalier errant qu'aventure aloit querant*); i motivi di Artù, dell'eremita Orvin nel *Tristan* di Béroul; la « secca conclusione » (*però finisco che fa bello*) che ricorda Chrétien « *li conte fine ci a tant .../ ci fenist l'uevre de Chrétien*); certe forme francesizzanti (*addesso* ' sempre ', *terra Vinenciun*, *insuno* v. 38, che sarebbe il fr. *en som* e sarebbe opposto a ' capo chino ' di v. 7; *per* col passivo v. 66). Anche il protagonista che afferma la sua particolare missione richiama alla mente « la figura del cavaliere arturiano, attratto verso le più arrischiate imprese e i più misteriosi pericoli dalla legge d'una superiore idealità ». Il nome di Gatto lupesco, non trovato ancora dopo tanti anni dal G.-C. in nessuna opera medievale, deve indicare « le speciali qualità che dovrà possedere chi si accinge a compiere imprese ardite » (astuzia del gatto, ferocia del lupo). Il fatto che il protagonista desidera saper da tutti la verità (vv. 13 sgg.) « dà al suo viaggio un significato e un valore che non possono limitarsi al senso letterale del racconto »: il protagonista è infatti l'uomo, « la povera creatura terrena, che armata di ferocia ... e di astuzia, compie il suo viaggio su questo misero mondo (il gran deserto) ». « La mossa iniziale (*Dico mal uomini vanno chi per prode e chi per danno / per lo mondo tuttavia. / Così m'andava*

l'altra dia) « accenna all'inquieto affannarsi degli uomini nell'ostinata caccia ai beni terrestri »; l'amore di cui parla nel v. 6 è l'*amor sui*: « per cogliere nel suo pieno valore il vero significato di *mio amor*... è bene sottolineare la corrispondenza sintattica tra *mal uomini*, tutti intenti a fare il bene proprio e il male degli altri, e il protagonista... che, mosso da una stessa esigenza, se ne va come quelli per il mondo: *dico mal uomini vanno... così m'andava l'altra dia*) »; invece di avvicinare « gli uomini prodigiosi della storia e della tradizione », o visitare « regioni e città circonfuse di uno strano fascino di leggenda, per bellezza, fasto o santità », la vera meta sarebbe per lui quella indicata dal ' romito ': la croce, « la sola luce che risplende nel *diserto* (v. 101) della vita ». Però la via del vero bene non è un *corto andare* o la *via scorta* che il gatto lupesco credeva di poter battere *bellamente* (v. 107), cioè agevolmente e senza sforzi. Nella letteratura medievale troviamo sovente presso il « luogo di penitenza e di raccoglimento » (cfr. la vita di S. Antonio, di S. Raineri) bestie orribili — così anche nel nostro poemetto in cui le fiere simboleggiano « i vizi, le tentazioni e passioni umane ». « Il poeta del *Detto* non descrive i particolari del viaggio che dovrà condurlo fino alla croce: si preoccupa di concludere il suo racconto assicurando ch'egli vinse la gran prova, nonostante l'impedimento delle simboliche fiere... trionfando sul peccato e sulle miserie del mondo con la forza della volontà e della fede (vv. 137-43) ». « Nelle situazioni del *Detto* non è difficile scorgere la fioca luce d'un significato allegorico, che si spiegherà con più viva ricchezza di motivi e di determinazioni nel primo canto dell'*Inferno* » (la gran meta, le fiere, tra le quali un leone e una lonza, l'idea della *diritta via... smarrita*, l'intervento benefico di una guida). D'altra parte, il *Ritmo cassinese*, altra glorificazione della missione mistica dell'uomo, ha in comune « col nostro poemetto il motivo della partenza alle prime luci d'un mattino. Il poeta si preoccupava di cogliere nella visione del cupo paesaggio lo spettacolo della vita con le invidie e i pericoli che deve vincere... chi voglia

raggiungere la meta d'ogni anima buona. Quando perciò il poeta crede d'aver compiuto il suo quadro, si avvia frettolosamente verso la conclusione... è pacifico che chi non ha vacillato davanti agli agguati della tentazione e agli assalti del vizio, potrà vantarsi di aver portato degnamente a termine il suo pellegrinaggio terreno (vv. 142-43): *e tornai al mio ostello*: / *però finisco che ffa bello* ». Nel *Detto* è narrato per la prima volta in versi volgari « la vicenda di un viaggio allegorico verso una grande meta », un « viaggio non d'oltre tomba, ma di valore simbolico nel mondo misterioso della leggenda e della fede ». Su tutta l'interpretazione di Guerrieri-Crocetti sovrasta l'augusta ombra dell'Alighieri.

Debbo dichiarare fin dal principio con tutta franchezza che l'interpretazione allegorica « radicale » nella versione II del G.-C. mi sembra fuori strada e che egli era un poco più vicino alla verità nella sua versione I, più esitante e meno categorica (particolarmente, l'idea del « vanto » non mi sembra da escludere intieramente). In II l'A. prescinde da ogni considerazione del *tono* del poemetto, che mi sembra di carattere umoristico, se non parodistico. È ovvio che non c'è nessun poema medievale che non possa essere spiegato « allegoricamente » — se se ne ignora il tono particolare. Anche qualche brano del *Roman de Renart* o del romanzo di Tristano e Isotta potrebbe esser dichiarato allegorico, se l'orecchio dell'interprete non attendesse a certe sfumature di parole, che non avrebbero senso in una allegoria. L'esempio augusto della multivalenza di sensi nella *Commedia* mi sembra esser applicato a torto ad altri testi, meno ambiziosi, e che si contentano di un senso solo. I quattro sensi distinti da Dante nel *Convivio* hanno distrutto il buon senso di molti critici odierni, particolarmente in America, i quali, senza dubbio sotto influssi religiosi o semi-religiosi, « allegorizzano » *à tort et à travers*. Se la fede è così innalzata, la poesia ne soffre. Il manto grigio della spiegazione allegorico-morale ricopre così tutto ciò che è individuale, colorito, vivente nella poesia secolare medievale, coll'altro risultato che l'aria di quel periodo, ridotto

a una uniformità o monotonia teologica o teocratica, diventa per noi irrespirabile. Tutte quelle tinte miste deliziose della poesia medievale, in cui la religione s'incontra e s'affratella con la vita secolare, vengono sacrificate da critici che non ammettono sfumature, soltanto l'*aut-aut* esasperante del cielo e dell'inferno. Polemizzando contro questi eccessi di « zelo allegorizzante » mi sono sempre valso di un criterio molto semplice: una spiegazione allegorica non è *in sè* migliore d'una non-allegorica, in ogni caso si tratta di *provare* la plausibilità della spiegazione sulla base del testo. In generale, gli allegoristi moderni lasciano da parte senza scrupoli tutti quei tratti che non convengono alla loro idea: in altre parole, la loro spiegazione non fa più luce, ma sparge nuova oscurità. È appunto l'insensibilità alle sfumature concrete, dettata da un pregiudizio o un preconcetto, che rimprovero all'interpretazione II del G.-C. Perchè, infatti, il giullare che compose il *Detto del Gatto lupesco* non scrisse, se voleva inculcare alte verità religiose e morali simili a quelle del Poema Sacro, non dico con la solennità di un Dante, ma almeno con la serietà a cui ci hanno avvezzati i moralisti italiani del secolo XIII?

Elencherò dunque, aridamente, una serie di tratti umoristici che devono colpire ogni lettore che legga spregiudicatamente:

1) il modo in cui il poeta, che è anche il protagonista, introduce il suo nome, « *Gatto lupesco* », comico in sè, e in cui i due cavalieri si congedano da lui: « a Dio siate voi, *ser Gatto*, / voi con *tutto 'l vostro fatto* »; è questo proprio il tono adatto a un poema morale?

2) L'enumerazione alla rinfusa dei luoghi e delle persone che G. l. desidera visitare: *Arabici et Braici et Tedeschi*, *terra Vinençiun e Belleem*, *'l Soldano e 'l Saladino*, e anche la maniera ingenua con cui persone sono presentate come curiosità che si visitano come luoghi: 'l soldano e 'l Saladino, l'Ammiraglio e 'l Massamuto, il Vecchio della Montagna e l'Ebreo errante (chiamiamolo così per il momento!).

3) L'accoppiamento brusco della descrizione di un fenomeno che si palesò alla morte di Cristo (*allora tremò tutta la terra*, v. 79) con un desiderio tutto personale e un po' incoerente del protagonista (*cosie ci guardi Dio di guerra*, v. 80).

4) Il protagonista esce dall'eremitaggio « *per uno sportello k'avea la porta* » perchè non intraprende il suo cosidetto pellegrinaggio uscendo dalla porta? Non ha niente da nascondere, nè nessuna ragione di rimpicciolirsi!

5) v. 92: « e io *chom uomo pauroso* / ritornai ver lo romito ». Non è questa l'attitudine richiesta da un pellegrino coraggiosamente deciso a vincere tutte le tentazioni.

6) L'espressione « bestie... ke mi pareano molto alpestre » non è un poco comica? Anche se il senso di *alpestre* fosse ' selvaggie ', l'idea suggerita dalla base etimologica: ' alpe ' dovrebbe fare ai cozzi con animali come la pantera e la giraffa.

7) L'enumerazione degli animali visti dal protagonista fa un effetto comico simile a quella dei paesi esotici: *lo tigro e 'l tasso*; e anche gli epiteti ' primitivi ' (o pseudo-primitivi) *un grande liofante*, *un verre moltogrande*, *un orso molto superbio*, *un gran cerbio*, come anche la moltiplicazione degli animali (*quattro leopardi*, *due dragoni*), ci fanno sorridere. Inoltre, più la serie di animali si fa lunga, più questi si palesano come sorti dall'immaginazione del nostro poeta: se il verre e l'orso sembrano venire dalle visioni della *Chanson de Roland*, e se la lonza e il leone sembrano preludiare a Dante, la « bestia strana / ch'uomo appella *baldivana* » sembra essere nient'altro che un *Baudouin* (nome dell'asino nel *Roman de Renart*) > *baldovino* adattato alla rima *strana*; e « la gran bestia *baradinera* » (: *pantera*) sembra essere un travisamento di un francese *bardin* (nel dialetto pittavino) = ' asino ' (< *barde*, sp. *albardo* ' sella '); la *paupera* (accoppiata con la giraffa), se non m'inganno, sembra essere derivata dal fr. *pou(l)pe* < lat. polypus (1))

(1) Se si potesse accentare *paùpera* (e, per conseguenza, *pàntera* nella rima), potremmo risalire all'altra forma di *polypus* in fr.: *pieuvre*, cfr. *inaverato* ' ferito ' < fr. *navré*, *Il mare amoroso*, v. 129. Rime sdrucciole si trovano in 123-4: *superbio*: *cerbio*.

' octopus ' (ne esiste una specie chiamata oggi *pou(l)pe gigantesque*) (1). Si può dunque affermare che il poeta si dilettava nella creazione verbale di nomi di animali fantastici che metteva giocosamente sul piano delle bestie apocalittiche tradizionali — e giocoso deve anche essere il vanto di aver veduto altre bestie oltre le 18 enumerate (come aveva enumerato 16 luoghi o popoli, o persone memorabili nel suo itinerario — e, siccome il v. 60 ci manca, potrebbe aver contenuto altri due di quei luoghi o persone: somma totale = 18).

8) Nel v. 138 troviamo un giuramento « per san Simone », che prende il suo posto nella tradizione di giuramenti per santi di vena giocosa nella poesia delle *farces et fabliaux* medievali (p. es. i vari santi invocati in una poesia di Guglielmo IX di Poitou e anche nell'*Avocat Patelin*). Sarà l'apostolo Simone chiamato « Zelotes » negli Atti degli Apostoli, dunque un santo raramente invocato — se non, come nel nostro passo, per ragioni di specificazione umoristica?

9) Sorprende il modo sommario con cui il giullare, dopo l'elenco delle bestie strane che occupa i vv. 110-138, dispaccia in due versi (139-140): *e cercai tutti i paesi / ke voi da me avete intesi* (cioè nei vv. 56-65) il viaggio che forma l'apice della sua bravura. Anche se il poeta non voleva ripetere tutti quei paesi (e persone) esotici, pure aspetteremmo un procedimento meno sbrigativo. Non c'è verso che di ammettere (come per il troncamento dell'elenco delle bestie, vv. 133-35) un capriccio momentaneo del giullare.

10) Ed appunto la stessa attitudine capricciosa prevale nel verso finale: *però finisco che ffa bello*, la cui bruschezza, non « secca » affatto, aveva ispirato il Bertoni

---

(1) Cos'è la *lea* (v. 134), in rima con *baradinera*? Se è una leonessa, parrebbe strano la sua menzione dopo il leone di v. 124. E poi, la rima non è perfetta. Forse si deve leggere *l'alera*, che sarebbe una forma regressiva dal fr. *alérion* ' aquila ', attestato nel sec. XIII (< germ. *adalaro*). Pressappoco tutte le bestie inventate dal Nostro sanno di francese (*baldivana, paupera, baradinera*). — Di *tinasso*, v. 126, non so proprio che fare: sarebbe un *satanasso* (< a. fr. *satinas*), detto di una bestia feroce, che si accoppierebbe bene con la *lonza*?

(« Duecento », p. 312) a scherzare: « Diremo anche noi che i commenti si tralasciano perchè ' fa bello ' ». È un modo di dirci: ' Finisco qui perchè mi piace finire ' (*ffa bello* = m'abbellisce o m'abbella, ' mi piace '; cfr. il glossario Monaci-Arese). Il giullare rivendica i suoi diritti di scorciare il racconto secondo *su real gana*, come si direbbe in spagnolo. Il parallelo con conclusioni di opere di Chrétien non esiste davvero.

Il tempo è venuto per me di tentare una interpretazione personale. Cominciando dai primi versi, credo che il G.-C. abbia avuto torto, nella suggestione che si tratti in essi di una simmetria tra i « mali uomini », che « vanno » pel mondo intenti alla caccia dei beni terrestri e ' l'io ' che parla (*così m'andava...*), che diventa così un altro cacciatore di beni terrestri. Nell'edizione riveduta da Felice Arese della Crestomazia di Monaci ci si dice che forse esiste una lacuna nel primo verso tra *mal* e *uomini*: non ci si dice però quante lettere mancano. Supponendo che ne manchi una, potremmo leggere *male*; supponendone due: (*mal*) *li uomini* (con articolo); supponendone tre: *male li uomini* (1). Ma in ogni caso sembra pacifico che *mal* (o *male*) è l'avverbio, non l'aggettivo (*mal* = *mali*) accordato con *uomini*: sarebbe anche poco verosimile che ogni ' andare pel mondo ' fosse segno di ' malizia ' umana. Inoltre il verso *chi per prode e chi per danno*, diversamente dal significato suggerito dal G.-C.: « intenti a fare il bene proprio e il male degli altri » (*chi... chi* punta a due gruppi differenti), indica che si può andare pel mondo tanto con vantaggio (glossario Arese) quanto con perdita. È la costruzione falsamente ammessa di *mal uomini* = *mali uomini* che ha lanciato il G.-C. sulla strada dell'allegoresi moralistica. Proporrei invece di leggere il primo verso:

Dico mal(e)? Uomini vanno...

Il giullare entra *in medias res* rivolgendosi direttamente al suo pubblico, come in tante altre poesie giullaresche

(1) Il metro ottosillabico rende però inverosimile l'ultima di queste letture.

del medio evo. Come tante poesie medievali, la nostra comincia con una massima (' gli uomini hanno l'abitudine di andare pel mondo, chi per profitto, chi per danno ») con cui è connessa l'esperienza dell'io che parla (' così facevo anch'io ' senza suggestione di cattiveria, poichè si può ' andare e per prode e per danno '). Il giullare, domandando al suo uditorio (' non ho ragione dicendo...? ') riesce da maestro a catturarne l'attenzione per il suo tema, appunto quello dell'*andare pel mondo*. Il protagonista aveva una ragione sua per ' andare ': pensava con dolore a un suo amore infelice (che lo fa tenere il ' capo chino ') ed errava senza scopo quando ad un tratto apparvero due cavalieri bretoni, che tornano da una spedizione infruttuosa, dall'essere cioè stati in cerca del re Artù, che come si favoleggiava, dimorava nell'Etna (Mongibello). Questa apparizione dei due cavalieri arturiani ci ricorda quella dei cinque cavalieri che destano nell'adolescente Percival il desiderio di farsi cavaliere anche lui (contro quello di sua madre che voleva preservarlo dalla sorte del padre) — è ancora una delle molte reminiscenze di opere francesi nel nostro poemetto (questa volta non segnalata dal G.-C.). Anche nel nostro giullare è destata la brama dell'avventura, del correre attraverso il mondo: ce ne accorgiamo, non immediatamente, ma quando, per così dire, formulerà il suo programma alla richiesta del ' romito '. Dobbiamo pensare che durante il suo peregrinare fino all'imbrunire si era maturato in lui, l'amante pensieroso che camminava senza scopo, un desiderio di andare, o ' errare ', con scopo — con lo scopo di ' andare per andare '. Notiamo che il fracasso dell'intrapresa dei cavalieri bretoni non lo hai mpressionato, perchè appunto in quel momento non ne vedeva che l'aspetto affascinante.

Ci domanderemo adesso il perchè della strana interrogazione, mezzo aggressiva nel tono, con cui il protagonista come per ' salutare ' dà il benvenuto ai cavalieri, e anche del nome strano con cui si presenta: domanda le loro ' generalità ' con una specie di minaccia scherzevole: ' siccome non sono uomo da esser ingannato, ditemi piuttosto la

verità '. È appunto la sua un'attitudine di fiducia nella propria perspicacia, di aggressività avventurosa, di affermazione dell'io. Si presenta come *Gatto lupesco* (1), nome che avrà più di un senso nel nostro poema. Nel discorso che fa ai cavalieri, il gatto lupesco è l'essere astuto e perspicace che penetra tutti i segreti: il gatto sarebbe il simbolo dell'investigazione astuta, il lupo quello dell'aggressività e dello spirito avventuroso. Bisogna anche chiarire il senso dell'espressione *dar esco* (io *vo dando un esco* a tutti quelli che non dicono la verità): *esco* (o *esca*, di cui *esco* è una variante dettata dalla rima *lupesco*) non può significare ' allettamento, incitamento ' (glossario della Crestomazia di Monaci-Arese); ma *dar l'esca* vuol dire ' prendere all'amo ', ' cogliere ', nella nostra situazione ' cogliere *in flagranti* ' (i bugiardi). In altre parole, il protagonista si presenta scherzevolmente, si direbbe oggi, come un *detective* che rivela tutte le bugie. Strano potrebbe sembrare il fatto che i cavalieri lo chiamino, congedandosi, *ser Gatto* — vuol dire che non credono nella parte ' lupesca ' della sua auto-descrizione? Risponderemo a questa domanda più tardi.

Segue nel poema l'incontro del protagonista col ' romito ' e l'itinerario progettato che gli espone. Questo itinerario non mostra nessuna impronta religiosa: i sedici (o diciotto?) luoghi o personaggi sono scelti da un punto di vista ' turistico ', in cui il curioso, lo spettacoloso, l'esotico, il sensazionale e pittoresco predominano: sono tutti paesi e personaggi orientali, semplicemente perchè il mondo medievale era aperto verso l'Oriente, non l'Occidente (2),

---

(1) E preludia a questo nome col verso: *Quello k'io sono, ben mi si pare*: come intendere? ' Mi pare bene (sono contento) di essere ciò che sono ' o ' che cosa sono, appare bene (dal mio esteriore) ' — il giullare per la recitazione del suo poema forse si era mascherato da gatto lupesco?

(2) Cfr. anche *Il Mare amoroso*, vv. 228 sgg. (evocazione di un sogno irrealizzabile):

> E mai non finirei d'andar per mare
> infin ch'i' mi vedrei oltre quel braccio

dove il precetto del *non più oltre* dell'Ulisse dantesco valeva ancora. Non mancano nè le sedi sacre del cristianesimo (Mont'Oliveto, Betlemme, Gerusalemme), nè persone che appartengono alla leggenda sacra (l'Ebreo ' errante '), ma predominano luoghi e personaggi laici interessanti pel turista. Ho conosciuto personalmente un turista venuto dal Brasile in Europa per vedere, come mi spiegava, i punti più interessanti del continente europeo: Westminster a Londra, Notre Dame a Parigi, gli Uffizi di Firenze, la casa di Goethe a Francoforte, la Madonna Sistina di Dresda, ecc. Il turista del nostro *Detto*, gatto lupesco anche qui, non è differente nelle sue energiche semplificazioni e raccorci, dal mio ingenuo *brasileiro*, per cui un continente si contraeva in punti pittoreschi, soltanto che, parlando in versi, e anche perchè non s'interessa alla situazione geografica precisa dei suoi « punti interessanti », presenta i luoghi o paesi (e anche le persone famose o curiose come se fossero luoghi) alla rinfusa. E, essendo un giullare, si diletta nello sciorinare, probabilmente con una velocità stupefacente nel porgere orale, i nomi esotici, godendo del loro suono almeno altrettanto che dei concetti geografici o storici che questi nomi evocano; infatti l'ordine dell'enumerazione sembra dettato dalla rima e dall'allitterazione:

Saracin*ia* - Pagan*ia*;
Ar*abici* e Br*aici*;
Ted*eschi* (1) (probabilmente introdotti per causa della rima in *-eschi* nel v. 60 che manca nel ms.: *Franceschi*, *Daneschi*, *Saracineschi*?);

---

che fie chiamato il braccio di Saufi per tutta gente,
ch'à scritto in su la mano: *nimo ci passi*,
per ciò che di qua mai non torna chi di là passa.

Il nostro giullare non affronta l'impossibile, come vedremo più innanzi: si contenta di girare nel mondo conosciuto.

(1) Si sa che gli appartenenti al Paganesimo, in *chansons de geste* medievali, sono presentati come poliglotti (effetto della confusione della Torre di Babele) e che qualche volta un cavaliere cristiano, che sa tutte quelle lingue, è presentato come capace di penetrare irri-

'l Soldano e *'l Saladino* (1) (quest'ultimo nome fa impressione di una « variante suffissale » del primo, di un ' piccolo Soldano ');

Vinençiun et Belleem (probabilmente, nell'originale, con doppia allitterazione: *B*isantiu*m* et *B*etleem; il primo non è necessariamente un gallicismo (2), piuttosto un latinismo);

*l'Ammi*raglio e *'l M*assa*m*uto (3).

Tale subordinazione del contenuto al suono porta l'impronta chiara della *verve* verbale giullaresca, naturale con

---

conosciuto nelle schiere nemiche: così il Guglielmo della *Chanson de Guillaume* che sa il « *salamonois* » (= l'ebreo), il berbero, il greco e *il tedesco* (cfr. Frappier, *La chanson de geste de Guillaume d'Orange* I, p. 133). Si veda nel nostro passo come l'autore del *Detto*, pure facendo dei nomi etnici una materia da declamazione, si muove dentro la tradizione epica popolare.

(1) Nel *Novellino* e nel *Decamerone* Saladino è il Soldano *par excellence*: il Nostro potrebbe dunque aver trasformato sinonimi in personaggi diversi, tanto per allungare il suo elenco, più ' verbale ' che ' reale '. Ma, in verità, anche nel Contrasto di Cielo d'Alcamo, vv. 28-29, troviamo *Saladino* e *Soldano* come personaggi distinti (accoppiati del resto con *auro massamutino*, v. 27, che ricorda il *Massamuto* del nostro testo, v. nota 3.

(2) Cfr. l'ant. it. *spene spena* ' speranza ' derivato dall'accusativo latino *spem* (a cui si riallacciano le forme *speme, spema*) > *spen*. Così *Byzantium* > *Vinençiun*. Non credo all'interpretazione che dà il G.-C. a *insuno* < fr. *en som* (vedo attestati come riflessi della parola francese in Monaci-Arese soltanto (*in*)*sun*(*e*) e soltanto nel senso di ' in su, oltre '; aderisco dunque all'interpretazione Monaci-Arese per nostro *insuno* ' in una, subito ' (cfr. spagn. *de consuno* ' insieme ' < *sub uno*); *per* passivo si trova anche in altri testi, p. es. *Il Mare amoroso*, v. 230.

(3) Del *Massamuto* non ci dicono niente i commentatori. Deve essere un nome in relazione col nome di moneta spagnola *mazmodina* (*mazmutino*), « l'adjectif de *Maçmouda*, qui était le nom de la tribu berbère à laquelle appartenaient les Almohades » (Dozy-Engelmann). D'altra parte, nel Du Cange, s. v. *masmodina*, si trova una etimologia differente del nome di quella moneta: da *Aben - Joseph Mahosumet Miramulmin*, « qui supremum in Mauros imperium habuerat » (secondo Rodrigo de Toledo nella sua storia degli Arabi). Vedi, *auro massamutino* nel Contrasto di Cielo d'Alcamo e la spiegazione del Lazzeri (Almoiadi, re di Mazzamuri).

gente che usa la lingua da professionali (cfr. il genere del *cri* che si svilupperà in Francia, quella forma anticipata della *réclame* moderna, che evoca cose a mezzo di una inflazione verbale). Se la nostra operetta fosse di indole teologica, non si capirebbe nè questo verbalismo nè l'inclusione di Mont'Oliveto e Betlemme nell'elenco geografico: se il narratore fosse intento soltanto alla caccia dei beni terrestri, eviterebbe scene della storia di Cristo.

Ma perchè la trattazione così lunga e esplicita dell'episodio dell'Ebreo? La rievocazione di questo personaggio non sembra, a prima vista, aver senso, nè nel caso di una interpretazione morale-allegorica (l'uomo dato ai piaceri del mondo si fermerebbe a evocare una figura che fu caritatevole verso il Cristo nel momento della sua passione?) nè nel caso di un'interpretazione più ' mondana ' (perchè un uomo tutto superficie si tratterrebbe a evocare un episodio dei più commoventi della storia sacra leggendaria?). Qui ci si affaccia appunto il fatto che l'Ebreo non è errante, ma non muta posto aspettando il ritorno del Salvatore. Credo che questa alterazione della leggenda tradizionale non vada considerata (o non considerata soltanto) dal punto di vista della storia dello sviluppo della leggenda, come hanno fatto i predecessori del G.-C. (Paris, Graf, ecc.) e il G.-C. stesso, ma da quello della configurazione del racconto e della psicologia del protagonista. Siccome il protagonista visita luoghi e persone immobili, l'Ebreo non poteva ' errare '. Ma non sarà anche questo cambiamento indicativo di una tendenza nascosta o involontaria nel protagonista, opposta al suo desiderio apertamente confessato di correre pel mondo, e che gli fa anelare il riposo? Traviserebbe la leggenda, dunque, in un modo caratteristico per lui. Ritorneremo su questo punto più tardi. Ma noteremo qui che il protagonista, se pur mondano nella sua curiosità di vedere ' persons and places ' (come il Santayana), nondimeno ha (come questo filosofo moderno) una sensibilità religiosa e l'afferma nel tono affettuoso con cui mostra la sua simpatia verso l'Ebreo che sentiva pietà pel Redentore nell'angoscia della sua passione. Ma

quando pensa al terremoto che accompagna la morte di Cristo, sente anche una certa paura non esente da pensieri egoistici: ' purchè una cosa simile non avvenga nel nostro tempo, a noi che viviamo oggi! In questo modo, mi sembra, si spiega il v. 80: *cosie ci guardi Dio di guerra*: così (come Dio ci guardi dal terremoto che avvenne alla morte di Cristo) ci guardi anche da altre sciagure, come la guerra! Sarebbe troppo ardito il pensiero che il protagonista, così impetuoso nel suo desiderio di ' cercare ' paesi strani, abbia un po' paura del suo proprio coraggio: purchè non ci fossero terremoti (1) e guerre!? E non è tanto da coraggioso che esca dall'eremitaggio *per uno sportello k'avea la porta* (v. 85), come se volesse rimpicciolirsi, pensando *trovare la via scorta, ond'io andasse sicuramente* — è la sicurtà che è la sua grande preoccupazione nel momento di realizzare il suo piano ardito (*via scorta* non interpreterei con G.-C. come ' via corta ' o, col glossario di Monaci-Arese ' scorciatoia ', ma come participio di *scorgere*, ' guidare con sicurtà ') (2). E infatti, quando si vede in faccia all'oscurità, alle tenebre, e a nessuna indicazione della via da prendersi, *chom uomo pauroso* (v. 92) ritorna verso l'eremita. In questo verso importantissimo è espresso chiaramente un tratto del carattere del nostro protagonista a cui accennavamo prima: si trova in una situazione differente da quella in cui si immaginava ' cercare ', lui da solo, l'Egitto, ' Saracinia e tutta terra Pagania ': fare è diverso dal pensare. Si è coraggiosi facendo progetti, paurosi eseguendoli. Chi sa se in quel momento ansioso il Gatto lupesco nell'intimo del suo cuore non vorrebbe semplicemente esser rimasto a casa? E forse questa esitazione tra vagabon-

(1) Perchè ' uomini andassero ', bisogna pure che la terra rimanga salda e sicura!

(2) Cfr. DANTE, *Purg.* XVII, 18: *via scorta* = ' via in cui si è guidati, sicura '. Si vede qui come in ogni esegesi di testi antichi sia importante anche per la spiegazione del senso elementare delle parole singole una visione del *tutto* del testo: senza aver riconosciuto la natura naturalmente ' paurosa ' del protagonista, non possiamo dare il senso corretto a *via scorta*.

daggio e carattere casalingo è una delle ragioni (certamente ignota al protagonista, nel momento in cui si presenta ai cavalieri bretoni, ma sicuramente viva nella coscienza dell'autore del *Detto*), per la scelta del nome ibrido *Gatto lupesco* (da accostare a nomi come *lupo cerviero*, *lupo ominaro*, *mannaro*), ecc.

Il G.-C. non ha trovato altrove questa strana specie — semplicemente perchè è una creazione personale del nostro autore, che ha voluto compendiare in un nome significativo le due qualità antagonistiche del protagonista: tutti e due, il gatto e il lupo, amano il vagabondaggio, ma — bisogna per saperlo compulsare tutti i bestiari medievali? — il gatto è animale casalingo, mentre il lupo ama la corsa attraverso boschi e lande. Un vagante in fondo casalingo è infatti il nostro protagonista — e che il carattere del gatto predomini in lui, sembrano averlo riconosciuto i due cavalieri arturiani che lo chiamano *Ser Gatto*. Non è della stampa dei cavalieri arturiani, benchè si dia arie di questo genere. Il G.-C. ha torto se ne fa un cavaliere arturiano (1), « attratto verso le più arrischiate imprese... dalla legge d'una superiore idealità ». Non si interessa di « idealità » il nostro Gatto lupesco, ma di curiosità piuttosto concrete. Il Gatto lupesco, dopo la sua prima disfatta morale, nel cozzo con la realtà (altro Don Chisciotte), torna all'eremita per domandargli un cammino sicuro. E l'eremita agisce da uomo religioso, mostrandogli una croce nel deserto, che è il punto dove pellegrini e reduci dal pellegrinaggio s'incontrano (2). Si noti che è soltanto l'eremita

---

(1) Osserviamo che il protagonista non sembra andare a cavallo come i cavalieri, ma a piedi: *uomini vanno ... così m'andava l'altro giorno.*

(2) Escludo qui di nuovo ogni allegoresi (l'uomo deve affidarsi, nel deserto della vita, alla protezione della croce di Cristo). Perché? È detto nel testo (v. 46) che l'eremitaggio nel deserto è a una distanza di ' ben trenta milia ', il che ci dà anche il cammino fatto in quel giorno dal protagonista dopo avere incontrato i cavalieri bretoni in un ' sentieri '. E la croce nel deserto, che gli mostra l'eremita e a cui il nostro eroe si avvia ' bellamente ', dista dall'eremitaggio di « ben

che parla di ' pellegrini ', non il protagonista: per l'eremita il tipo del viaggio è il pellegrinaggio e tutti i viaggi sono, per una mente cristiana, pellegrinaggi. E, calmate le sue paure dal consiglio religioso, il viandante intraprende la sua seconda corsa all'avventura: si avvia ' verso la croce bellamente ', cioè ' ordinatamente e garbatamente ' (non ' agevolmente e senza sforzi ', come pensa G.-C.): il nostro protagonista è uomo di buona volontà, pronto a seguire consigli saggi, si *munisce* dunque della forza di resistenza contro la paura che gli dà la religione, e così riesce ad affrontare ciò che lo impauriva nella sua prima spedizione: il tempo scuro, il deserto — e le belve. Bisogna notare che adesso è, per così dire, ritornato al suo essere di prima, alla ' curiosità turistica ':

(v. 117 sgg.): Ed io ristetti *per vedere,*
per conoscere e *per sapere,*
ke bestie fosser tutte queste
ke mi pareano molto alpestre

— ' alpestre ', selvagge, strane, tanto da incuriosire un amatore del fantastico. E le belve non sono soltanto di quelle che atterrivano un Dante, ma esotiche (il capo di fila è il ' leofante '). Si noti la frequenza di epiteti come ' grande ' e ' molto ' (*un grande leofante*, *un gran cerbio*; *molto alpestre*, *un verre molto grande*), dettati dalla curiosità maravigliata del viandante. Gli « sguardi rei » dei dragoni non sono simbolici delle tentazioni, ma semplicemente

---

diece milia certo ». Queste precisazioni mi fanno l'impressione di *dati*, esatti, che ci permettono di apprezzare il cammino percorso dal protagonista (il ' cammino verso Cristo ' potrebbe esser detto allegoricamente un terzo del ' cammino attraverso le tentazioni dell'uomo nel deserto della vita '?). E non vedo neanche, naturalmente, la croce nel deserto come meta finale di un pellegrinaggio: la croce è semplicemente l'indicazione di un ' crocevia '. Ma conviene all'atmosfera spirituale dell'eremita che pensa soltanto in categorie come ' pellegrinaggio ' e ' croce '. Questa croce non è più menzionata nella nostra poesia: se le belve si mostrano al di qua o al di là della croce, non sappiamo. Se si trattasse di un trattato allegorico, la croce, non le belve, dovrebbe essere l'ultima tappa descritta dal poeta.

connaturali ai dragoni: il terribile non deve mancare nell'esotico. Nessuna coerenza biologica si trova in questo elenco: *lo tigre e 'l tasso* sono accoppiati grazie all'allitterazione. Sicuramente, animali relativamente innocenti, come l'elefante, il tasso e il cervo non sono allegorie di tentazioni (1). E se le mie proposizioni etimologiche reggono davanti alla critica (credo che non si possa dubitare dell'equazione *baldivana* = *Baudouin* ' asino '), si deve ammettere che l'autore abbia allungato il suo elenco (che vorrebbe allungato ancora più dal lettore, come si vede dalla preterizione vv. 135-36: *ed altre bestie vi vidi assai, / le quali ora non vi dirai*) a mezzo di creazioni verbali sue, *à la* Rabelais, che hanno dello strano nel loro suono (p. es. *una bestia strana / ch'uomo appella baldivana*), anche se non nel concetto. Se dunque queste bestie sono prodotti di creazione arbitraria o letteraria, come potrebbero essere allegoriche? L'allegoria si basa sempre su cose o esseri la cui esistenza è nota, arcinota, altrimenti non sarebbe salda e chiara: la lonza può essere un animale che simboleggia un certo vizio, non una *baldivana* che si rivela all'indagine etimologica come un semplice asino! Si vede che il giullare, che maschera gli animali più innocenti da belve, prende il suo pubblico in giro e che le sue invenzioni altosonanti hanno il sapore del ' vanto giullaresco ': è come se ci dicesse ' vedete quanti animali fantastici conosco, ho visto, e vi enumero? '. Si armonizza bene con questo tono di vanteria giocosa il giuramento della farsa o del *fabliau* ' per san Simone ' e anche la battuta (vv. 138-39)

(1) Dell'elefante è conosciuto nei bestiarii medievali il fatto che non può alzarsi da sè, una volta caduto (v. p. es. *Il Mare amoroso*, vv. 63-71, e una famosa poesia provenzale di Riccardo di Barbezieux; del cervo (ibid. vv. 76 sgg.), che, ferito dai cacciatori, preferisce ' morire nelle loro mani ' al fuggire. Del resto, anche della pantera e del leone si rilevano tratti piuttosto innocenti: della prima il profumo che sparge (DANTE, *De vulg. eloq.*; *Il Mare amoroso*, v. 144-45), del secondo l'abitudine di cancellare le sue tracce a mezzo della sua coda (*Il Mare amoroso;* vv. 244-45). — Di quale tentazione morale la giraffa sarebbe l'immagine?

ke mi partii per maestria / da le bestie - maestria è parola piuttosto intellettuale che morale: = ' *seppi* scappare ' (non: ' ebbi la forza morale di scappare '). Ci colpisce, come abbiamo detto più sopra, il contrasto del lunghissimo passo dedicato alle bestie strane col tono sbrigativo dell'asserzione in due versi: *e cercai tutti li paesi / ke voi da me avete intesi.* Se l'autore ha lasciato correre la sua immaginazione nell'inventare bestie favolose che enumera senza forse esigere tutta la nostra credulità, potrebbe darsi che ci permettesse anche dubbi quanto ai paesi percorsi, (che aveva indicati prima, nel momento di esibire il suo itinerario davanti all'eremita e che non ripete più): non sono anch'essi finzioni, mete che sarebbe bello raggiungere, ma che forse non sono altro che ' programmi in aria '? Non è dopo tutto essenziale per un ' vanto ' che sia tutto verità: basta aver evocato in noi *possibilità* di vedere paesi strani, esserci liberati per un momento, nell'immaginazione, dalla cerchia stretta della nostra vita. Se ci fu viaggio reale o meno, può rimanere indeciso. Nel v. 143 il gatto casalingo nel protagonista rivela la sua vera natura: la poesia che aveva cominciato con *uomini vanno... per il mondo* finisce con un ' borghese ' *tornai a lo mi ostello* (questa era la sua *maestria*). Un *Cercamondo* (1) è diventato *Tornallostello — et tout le reste était littérature.* Non si può sapere se il suo era un viaggio *per prode* o *per danno* — l'esistenza letteraria è al di là di tali distinzioni. L'autore non decide niente sulle motivazioni differenti con cui i personaggi del suo *Detto* intraprendono viaggi: andare in cerca di re Artù,

(1) E davvero non capisco come i critici precedenti non abbiano osservato la continuità del motivo (andare per il mondo — *cercar il mondo*), appoggiata com'è dalle ripetizioni verbali e dai motivi concordanti (i cavalieri erranti che hanno viaggiato invano, l'Ebreo, che non ' erra ', l'eremita che sta in Cristo, ecc.). C'è in loro il caso di una cecità (o sordità) pressappoco *voluta*: siccome non leggono con occhi freschi perché già hanno formulato un giudizio (pre-giudizio), meglio chiudere gli occhi intieramente alle impressioni che emanano dal *testo*!

aspettare Cristo come l'Ebreo, stare in Cristo nel mezzo del deserto come l'eremita, andare in pellegrinaggio o sfidare le belve — ma in ogni caso ha ricavato dal suo vagabondaggio (reale o immaginario) un « prodotto letterario » in cui l'umore e il buon senso rallegrano il lettore. E come per suggellare il carattere letterario, arbitrario e capriccioso del suo *Detto*, l'autore mette fine arbitrariamente al suo racconto: *però finisco che ffa bello*. Ci ha trasportati nel regno della fantasia ed è lui che mette fine alle fantasticherie (1).

Il lettore moderno dubiterà forse della possibilità, nel medio evo, di una autoanalisi psicologica così raffinata, affine al freudismo, che riconosce nel desiderio umano due componenti antagonistiche, una che vuole e una che ' svuole ' (per coniare un termine nuovo), una che spinge verso una meta ambiziosa e una che reagisce, nel sottosuolo della coscienza, contro la prima, che distingue nel carattere una parte coraggiosa (' lupo ') e una paurosa (' gatto '), radunando le due parti in un essere ibrido chiamato ' gatto lupesco ' (non ' lupo gattesco ', perchè il gatto avrà il sopravvento). Ma posso offrire un parallelo medievale, che rivela la stessa acutissima osservazione psicologica: penso alla *branche* VIII del *Roman de Renart* che analizzai anni or sono nell'*Archivum romanicum* XXIV (1940), pp. 206-237. Qui vediamo una vera bestia, la Volpe invecchiata intraprendere un vero pellegrinaggio consigliatole pel suo bene morale da un eremita, che l'ha confessata: Renart vorrebbe infatti far penitenza e cominciare una vita nuova, ma in fondo, edonista com'è tuttavia, non vorrebbe sostenere tutte le difficoltà e sofferenze inerenti a un lungo pellegrinaggio e pensa di renderselo,

(1) Il viaggio è finito, anche in un altro senso della parola, quello opposto a ' infinito '. Abbiamo davanti a noi un cerchio chiuso, mentre, per esempio, in un romanzo moderno come *I Malavoglia* il motivo degli ' uomini che vanno ', dei carri e delle barche che si muovono nella notte, è connesso con l'infinito della natura e col destino mai definibile e prevedibile. Si vedano le osservazioni su questo passo nel mio articolo in *Belfagor* 1956.

quanto più possibile, agevole e gradevole: mena con lui una « compagnia » di animali per divertirsi — e questi compagni con le loro debolezze fisiche e morali saranno un peso ancora più grande per lui di quello che sarebbe stato un viaggio da solo. Sono questi animali compagni che prima insinuano, davanti ai pericoli e tormenti del ' pellegrinaggio ', la possibilità del ' ritorno ', e l'autore ha messo a contribuzione tutta la sua finezza psicologica per mostrarci come l'idea dell'inglorioso ritorno man mano acquista più forza nel protagonista Renart stesso, fino a quel momento supremo e superbo, in cui dà lui stesso il segnale del ritorno (*retor*) col grido orgoglioso dei crociati: *Oltree* (= Oltremare!). Qui abbiamo un caso chiaro di una mente divisa in due, che allo stesso tempo desidera e non desidera fare quello che si è proposta; che vuole due cose incompatibili, come dice il proverbio inglese, ' *eat* the cake and *have* it too '; che confessa a se stesso soltanto con grande ritardo ed a malincuore che non è fatto per un'intrapresa rischiata che d'altra parte gli sembra buona, e che, alla fine, usa il grido consacrato all'intrapresa gloriosa per una ritirata vergognosa — il colmo dell'incoerenza psicologica! Non altrimenti nel nostro *Detto* il gatto vuole agire da lupo, ma in fondo vuole anche restare gatto. Soltanto, siccome il narratore del *Detto* è anche il protagonista, il giullare può esporre con un'auto-ironia finissima la sua propria psicologia complicata: può narrare con tono giocoso avventure forse immaginarie e così, a mezzo dello stile malizioso, ironizzare sè stesso. Non mi pare impossibile che lo spirito del *Roman de Renart* abbia influito sul nostro giullare quando concepiva il suo proprio personaggio come protagonista: se l'enumerazione delle belve esce in generale (1) dai bestiari, il Gatto lupesco è un eroe (non-eroico) tipico dell'epopea animalesca (*Tierepos*), la cui tolleranza per l'uomo ' doz-

(1) Dico ' in generale ', perché *baldivana* < *Baudouin* deve il suo nome all'epopea animalesca.

zinale ' (*the average man*), per ciò che c'è di mediocrità e di faciloneria in tutti noi, analizzai nell'articolo menzionato più sopra: tra i generi narrativi di alta idealità (leggenda agiografica, epopea nazionale e cavalleresca) e quelli di bassa materialità (farsa, *fabliau*) l'epopea animalesca trova il suo posto nel mezzo con la sua tolleranza della vita mediocre, nè devota a un ideale trascendente nè intieramente scevra di ideale, coi suoi conflitti e le sue compromissioni. Il giullare che voleva dipingere il suo proprio carattere non-eroico, ma pure ambizioso di ideale, non poteva far altro che stilizzarsi da eroe dell'epopea animalesca.

Ma come spiegare l'intuizione psicologica acuta con cui l'autore del nostro *Detto* spiega sè stesso, con le sue debolezze (vanteria, paura), come essere ibrido, ' nè pesce nè carne ' (nè gatto nè lupo)? Soltanto per il talento personale di un giullare anonimo, ma nato poeta? Non ci sarà, in quel medio evo ' gradualistico ' che tanto rispettava anche nella letteratura, le differenze di classi sociali (fino al punto che per nessuna letteratura meglio che per la medievale si può studiare la « sociologia letteraria »), una spinta chiamiamola sociologica, che abbia incoraggiato nel nostro autore lo studio psicologico del ' viandante a malincuore '? E appunto il problema del viaggiatore è il problema massimo del giullare medievale, che viaggia per esercitare la sua professione, vero internazionalista (assieme ai pellegrini, ai goliardi) in mezzo a una civiltà sedentaria e ' borghese '. Ci ricordiamo il nome di uno dei più antichi trovatori (o giullari) provenzali, *Cercamon*, i. e. Cerca-mondo, il quale indica l'essenza della sua professione, cioè il ' cercare (il vocabolo usato dal Nostro nel senso romanzo antico, cf. romeno *cercá*, di ' percorrere ') il mondo ', e si sa anche che molti trovatori (e giullari) annunciano un pellegrinaggio in Oltremare, o almeno vi accennano, anche se interrompono molte volte il loro viaggio o si fuorviano (cfr. esempi in Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 76). Non occorre molta fantasia per immaginarsi la nostalgia del vivere sedentario che doveva sentire un

viaggiatore professionale, data la sua vita precaria, improtetta, minacciata da pericoli e da sofferenze. In altre parole, il nostro giullare ha, nel *Detto del Gatto Lupesco*, drammatizzato il conflitto essenziale della sua professione: il fatto che questo conflitto è anche uno generalmente umano (perchè c'è in tutti noi una *Wanderlust* romantica, un desiderio di correre pel mondo e allo stesso tempo un desiderio ' borghese ' di starcene tranquillamente a casa), è un risultato accessorio (' by-product ') (1). Non è un esempio isolato il nostro *Detto* di una poesia concepita come espressione dei sentimenti del giullare: il serventese di un giullare toscano chiamato *Ritmo laurenziano* mette in scena la sua vita dipendente dal favore di magnati differenti (vescovi) e la sua paura di tutti quelli che possono invidiargli il dono signorile di un cavallo moresco (gli arcadori o arcieri della corte vescovile) (2). Sicuramente il nostro *Detto* ha un senso più generalmente umano che il *Ritmo laurenziano*, nel quale il giullare non esce dalla sua

---

(1) L'esistenza del commediante ambulante è sempre una lezione per il pubblico sedentario, si veda *I Pagliacci* di Leoncavallo. Ma mentre in questa opera veristica i commedianti assicurano, e fanno melodrammaticamente vedere al pubblico sulla scena che anche loro hanno un ' cuore ', il giullare medievale deve avere supposto che l'esposizione della sua esistenza (andar pel mondo col desiderio di tornare a casa) avrebbe risvegliata un'eco simpatica nel suo pubblico.

(2) In un articolo in *Italica* 1953 segnalavo il carattere « italiano » di questo antichissimo testo: il modo insomma sincero col quale il giullare dipinge, con un candore malizioso, la sua situazione umile, dipendente, che richiede la lusinga e la cortesia esagerata e che non esclude la ' paura ' di non ottenere i doni che gli permettono di campare — « italiano », pensavo, per quel franco accettare una situazione deprimente con buon umore, e spirito critico. Ed « italiani » mi paiono anche, e di un livello ben superiore, l'umore con cui l'autore del *Detto* penetra se stesso senza sotterfugi, con piena lucidità intellettuale, e la vitalità allegra del suo ottimismo, che accetta le prospettive diverse della vita (e di sè stesso). Mi stupisce il fatto che un critico italiano come Guerrieri-Crocetti non abbia sentito la vitalità umoristica tipicamente italiana nel nostro poemetto: è l'allegoresi livellatrice che ha snaturato il poema, e così non poteva rivelarsi a lui la sua profonda ed esilarante italianità.

orbita professionale e non parla che della sua situazione classica di ricevitore di doni. Il *Detto* è un vero capolavoro — precisamente per la variazione di tono continua in un organismo poetico di non più di 144 versi.

Leggiamo infatti una serie di passi saldati senza rotture, che evocano generi letterari e ispirazioni diversissime, con una virtuosità, una fluidità ed eloquenza che trascende quella dell'autore di *Razon de amor* (che si contenta di saldare due generi: l'amorosa visione e il contrasto). Il nostro *Detto del Gatto lupesco* è come un ' vanto ' di giullare in cui l'enumerazione dei vari numeri del suo repertorio è trasformata in una sequenza di tonalità diverse delle quali ciascuna evoca un altro genere letterario, ma queste tonalità sono fuse, senza rottura, in un racconto, nel porgere orale del quale il giullare avrà cambiato con maestria la sua voce e il suo atteggiamento a seconda degli episodi diversi (1). Troviamo dunque al principio gli accenti amorosi del poeta che procede per il suo cammino ' trastullando ' (e potremmo aspettare che cominci una *pastorela*); poi viene l'apparizione dei cavalieri bretoni (che sa dell'epica cavalleresca); l'auto-presentazione del Gatto lupesco ricorda l'epica animalesca; l'itinerario esposto all'eremita è una specie di *gap* o di ' vanto giullaresco '; il passo sull'Ebreo e la Crocifissione col suo tono serio si avvicina alla leggenda agiografica e ai poemi sulla Passione di Cristo (2); le due spedizioni si risentono di nuovo del-

---

(1) Potremmo anche comparare col nostro *Detto* il poema *Il mare amoroso* (Monaci-Arese, n. 127): benché non ci sia narrativa, il « repertorio delle similitudini che furono di moda presso i lirici del vecchio stile » (*ib.*) ci dà anche una specie di polifonia, « letteraria »; le similitudini evocano generi letterari particolari e così il poema è una « somma » di generi medievali, un'antologia *in nuce*.

(2) Ci è dato osservare il modo in cui il poeta sa allacciare un episodio al suo racconto, nel verso carico di varii sensi, 80: *cosie ci guardi Dio di guerra*. Da una parte è connesso con la storia della Passione, brevemente esposta dal protagonista, con quel terremoto che scosse allora la terra; dall'altra è una auto-caratteristica, un cenno alla natura ' paurosa ' del protagonista, che sarà rinforzato dai tratti

l'epopea cavalleresca (la seconda scena coll'eremita ricorda il *Percevaus*); le belve grottesche vengono dai bestiarii e la loro apparizione (perchè no?) può ricordarci descrizioni di viaggi oltremondani del medio evo che preludiano al primo canto della *Commedia* (ma senza senso allegorico): l'elemento del terrore (comico) caratteristico di tutta la poesia grottesca si oppone al senso di sicurezza ricuperato dal viandante tornato al suo ostello, — il quale viandante se prende atteggiamenti da Don Chisciotte, nel fondo del suo cuore pur preferisce essere Sancio Panza (1).

LEO SPITZER.

P. S. — Il congedo ironico dei cavalieri bretoni al Gatto lupesco:

a Dio siate voi, ser Gatto,
voi con tutto 'l vostro fatto,

si potrebbe forse tradurre: «addio, ser Gatto» eccetera – i cavalieri considerano appunto trascurabile l'epiteto *lupesco* che si è dato il protagonista.

---

susseguenti nel racconto: l'uscita per lo *sportello*, il desiderio di trovare una via *scorta* (= sicura) *onde io andasse sicuramente*, ecc.

(1) Ed io preferisco conchiudere questo articolo con un cenno al sommo poeta dell'umorismo, invece di sovracaricare il nostro poema giocoso con tinte dantesche.

PERSONALITÀ DI GIOVANNI PASCOLI UOMO E POETA

C'è stato — specialmente in passato, ma si trascina ancor oggi, ingombrante, con resistenza tenace — un equivoco fondamentale, così nella lettura del poeta, come nella raffigurazione dell'uomo Pascoli; e non solo da parte dei comuni lettori, e particolarmente delle soavi lettrici alle quali il Poeta amava rivolgersi di preferenza, ma anche, in maggiore o minor misura, della critica: un equivoco a cui in gran parte diede luogo il Pascoli stesso, perché fu nella sua stessa coscienza, radicatovisi, io credo, sinceramente, dopo una lenta e non ben chiara germinazione: l'equivoco che la sorgente della sua poesia sia scaturita essenzialmente da una profonda esperienza sentimentale, e cioè dallo « strazio » (la parola è del Pascoli) da lui sofferto in conseguenza dei lutti della sua famiglia e superato in virtù di una straordinaria forza interiore. Ciò per primo, a un certo punto della sua vita, credette e proclamò, talvolta in maniera risentita, lo stesso Poeta. A coloro che non se ne mostravano ben persuasi: « Sciocchi — diceva — ... forza ci ho messo [nella mia poesia], non avendo nel mio essere, semplificato dalla sventura, se non forza da metterci ». E basti ricordare la superba e sprezzante *Piccozza*, in cui sono martellati due concetti intimamente connessi tra loro: l'immensità del suo dolore, la forza esemplare della sua poesia.

Sta di fatto che la narrazione del suo dolore e delle sventure della sua famiglia occupa tanta parte della sua opera poetica. Non solo: ma anche dove questo dolore e queste sventure non sono esplicitamente espressi, debbono essere sottintesi sia nella frequenza dei temi luttuosi, sia nell'insistenza delle meditazioni sulla morte nonché sul

mistero dell'universo, sia, infine, nella sua stessa concezione di palingenesi sociale e di fratellanza universale, che implica, per il suo particolare tono di convinzione, la personale esperienza del Poeta che il male, e il dolore che ne consegue, hanno il dominio del mondo, donde la necessità di affratellarci nel dolore, amare i nostri simili, perdonare e avere pietà perfino degli assassini.

Anche il Croce, che pur conchiudeva il suo saggio famoso col riconoscere nel Pascoli soltanto la « disposizione idilliaca », non esitava — accettando, senza tanto rifletterci su, l'immagine vulgata che il Pascoli aveva dato di sé, e di cui sarebbe stato odioso, in tutti i sensi, contestare l'esattezza —, non esitava, dico, a riconoscere nello stesso tempo in lui un « animo dilaniato » e « angosce terribili » sofferte e superate. Ed anche una prova, diciamo così, storica del terribile dramma interiore del Poeta tutti gli studiosi han creduto di vedere nel periodo di abbandono degli studi universitari e della partecipazione attiva all'Internazionale a Bologna tra il '76 e il '79, periodo considerato come l'acme di quel dramma, crisi di ribellione. « Dalla disgrazia — ha scritto, per esempio, il Momigliano — il Pascoli uscì ribelle e rivoluzionario ».

Partendo da questi presupposti, la comune dei lettori e anche gran parte della critica (basti fare i nomi del Galletti, del Meozzi, del Turolla, del Pietrobono) si è disposta alla lettura della poesia del Pascoli col pregiudizio di trovarvi essenzialmente l'impronta di quella intensità e profondità di vita sentimentale, di quella sublime forza d'animo; e nella vastissima produzione ispirata ai grandiosi e solenni temi di cui ho detto, ha trovato la grande anima del Poeta e la sua più alta poesia.

Qui non faccio una storia della critica pascoliana: mi basta ricordare che altri lettori e altri critici, specialmente dal Croce in poi — con miglior gusto poetico, ma con minore coerenza logica, se si tien conto del presupposto comune —, hanno invece condannato, talora in blocco, tutta questa produzione come poesia fallita. Quando, però, essi, a cominciare dal Croce stesso, han cercato di scoprire

e le ragioni di questo fallimento e l'essenza intima della genuina poesia pascoliana, pur raggiungendo spesso risultati parziali notevolissimi nell'indagine psicologica ed estetica, non sono tuttavia riusciti a dare dell'intera personalità del Pascoli una coerente, compiuta e persuasiva ricostruzione critica, perché — a mio parere — all'osservazione, talora molto acuta e spregiudicata, dei modi della poesia pascoliana è mancato il fondamento di un'interpretazione altrettanto approfondita e spregiudicata, compiuta e — quanto più è possibile — persuasiva, dell'anima che determina quei modi appunto così come li determina. A me è sempre parso — ed oggi più di ieri, oggi che fa tanto rumore una critica cerebralmente scaltrissima, ma poverissima di umanità — che non si possano bene intendere le forme in cui un artista si esprime, se non s'intendono bene le qualità, gli atteggiamenti genuini, la struttura intima, insomma, dell'anima — talvolta occulta allo stesso artista — che in quelle forme si rivela.

Già altra volta ho tentato un saggio sintetico di ricostruzione dell'anima del Pascoli, come sussidio alla precisazione delle caratteristiche della sua poesia. Qui riprendo la linea di quel saggio, cercando di chiarirne meglio i punti fondamentali e lo sviluppo. E mi scusi l'amore della verità, se, per tentar di risolvere i complessi problemi che presenta l'ambigua personalità del Pascoli uomo e poeta, dovrò dapprima assumermi l'odiosità cui ho accennato or ora, di mettere in discussione l'immagine vulgata che il Poeta ha dato di sé stesso.

***

Ricordo brevemente cose più o meno note. Dopo l'uccisione del padre del Poeta (10 agosto 1867) morirono, nel novembre dell'anno successivo, di tifo, la sorella maggiore Margherita; un mese dopo questa, sembra di mal di cuore, la madre; quattro anni dopo, il fratello Luigi; nove anni dopo, il fratello maggiore, Giacomo, il quale era ammogliato e aveva due figli, che morirono anch'essi bambini. Un de-

stino veramente spietato. Ma il Pascoli gettò il riverbero di sangue dell'uccisione paterna su tutta questa serie di lutti, attribuendoli tutti alla malvagità degli uomini. Cito le sue testuali parole: « Li uccise tutti, nel mio padre, la malvagità degli uomini ». E tralascio altre affermazioni del genere.

Il Pascoli rappresentò la famiglia caduta nella miseria alla morte del padre. Nel *Nido di 'farlotti'* scrisse: « Noi si tornava (dalla Torre a S. Mauro)... senza più padre, senza più pane ». E tralascio anche qui le non poche analoghe affermazioni. Ma il Bulferetti, suo discepolo e biografo affettuoso, calcolò a circa 350 lire mensili le entrate della famiglia — somma ragguardevole per quei tempi —, comprendendovi le 160 lire mensili di pensione data dai Torlonia fino alla maggiore età di Giacomo (il Pascoli proclamò che nessuno aveva mai aiutato la famiglia). I quattro maschi furono mantenuti agli studi fino al conseguimento di una licenza di scuola secondaria superiore. Nel 1880, all'atto della divisione dei resti del patrimonio, Giovanni, è vero, si trovò in debito di 36 lire (circa 10.000 odierne), ma Ida e Maria ebbero ancora circa 5000 lire ciascuna.

Il Pascoli maturo disse e descrisse straziata dal dolore la sua giovinezza. Noto incidentalmente che egli fu sempre assente da S. Mauro in tutti i lutti della famiglia. Ma non c'è un solo dato biografico che conforti l'affermazione del Poeta. Al Collegio di Urbino, dove restò fino ai 16 anni, è uno scolaro tranquillo, modello negli studi, tanto da conseguire promozioni anche con punti 70 su 70. In tutto il lungo periodo del suo studentato universitario non c'è una sola testimonianza di amici e compagni che parli di una giovinezza disperata o esasperata del Pascoli, come ci sono, invece, per la giovinezza del Foscolo: egli è Gianni Schicchi folletto, come l'aveva battezzato il condiscepolo Severino Ferrari, arguto inventore di burle e storielle, improvvisatore di versi su qualunque tema, fosse anche la pasta asciutta di Gigi il trattore, che si distingue nella compagnia goliardica soltanto per l'erudizione letteraria e la padronanza del greco e del latino.

Che se poi percorriamo tutta la sua produzione poetica giovanile, troveremo qua e là, e neppure di frequente, qualche nota di romantica malinconia, ma dovremo constatare — e la constatazione non potrebbe essere più chiaramente significativa — che non c'è un accento di vero e, tanto meno, disperato dolore, né altro accenno ai suoi morti, se non in quest'unico verso: « nel breve campo ove dormono i miei ». Soltanto nella ben nota *Romagna*, che è dell'80, si avverte, come dirò tra poco, una lagrima.

Ci sono, però, è vero, i quattro anni di sbandamento, dall'anno della morte di Giacomo all'uscita dal carcere ('76-'79). I motivi di questo sbandamento ci sfuggono. Sappiamo che l'Università lo annoiava: gli piaceva leggere, leggere, ancor più che poetare. Comunque, sorprende il fatto che egli, che per la morte di Giacomo era rimasto il capo della superstite famiglia, invece di sentire la sua nuova responsabilità, si lasciasse andare alla deriva. In quei quattro anni — ha detto recentemente Ida — « col pensiero e con l'affetto, non fu abbastanza vicino a noi, povere creature ». Forse la scomparsa del « piccolo padre » gli diede una crisi di scoraggiamento? oppure lo privò di un certo freno, di cui aveva bisogno? O fu la personalità di Andrea Costa, suo amico, il maggiore esponente dell'Internazionale bolognese, a travolgere il Poeta appena ventenne nella sua orbita, affascinandolo con la speranza di una prossima palingenesi sociale? Certo è che nel '76 egli, proprio come aveva fatto il Costa, interruppe gli studi universitari e si iscrisse all'Internazionale: riprenderà gli studi nell'80, dopo il carcere. Questo periodo di sbandamento e l'iscrizione all'Internazionale dimostrerebbero, secondo tutti gli studiosi, il Poeta disperato e ribelle. Ma neppure le testimonianze partigiane che attribuiscono al Pascoli, in seno all'Associazione, una certa attività, ci autorizzano a raffigurarcelo tale: ce lo descrivono costantemente soltanto come un mite compagno. Si suol citare la poesia *La morte del ricco*, pubblicata nel giornale del Costa « Il Martello ». La poesia, dopo una lunga teatrale sfilata di vittime del ricco morente, che ha al suo capezzale il

confessore, conchiude così: « Costui d'un'altra vita ha la speranza: che muoia disperato! »: conclusione che possiamo dire ben pascoliana, ma non certo di rivoluzionario rosso e nero. Qualcun altro, pressappoco in quel torno di tempo, conchiudeva il suo canto dei mietitori: « Non vogliam pane, ma sangue, ma sangue, ma un giorno solo di allegra vendetta ».

L'ode al Passanante pare da escludere che l'avesse scritta lui; e comunque « la lesse, la rilesse (così un testimone oculare); poi la lacerò, corrugando la fronte in atto mesto ». Negli interrogatori sostenuti quando fu messo in carcere, ammise di aver fatto parte del gruppo di dimostranti che seguivano i carrozzoni in cui erano rinchiusi alcuni Internazionalisti condannati, ma negò di aver proferito le parole attribuitegli (grida sovversive e oltraggio ai Reali Carabinieri), e disse « di appartenere a quella parte dei socialisti che desiderano il miglioramento della società senza pervertimento dell'ordine e di ammirare la generosità di chi si sacrifica per studiare il mezzo di raggiungere tale miglioramento ». Basta collocare la sua partecipazione all'Internazionale nell'ambiente e nel momento storico in cui avvenne, per conchiudere che essa non ha nulla a che fare con un presunto dramma e una crisi di ribellione del Pascoli. Si può dire che allora tutta la gioventù intellettuale dell'Italia centro-settentrionale, e specie dell'Emilia, aderiva o simpatizzava coi nuovi movimenti sociali. Era iscritto all'Internazionale, nello stesso gruppo bolognese del Pascoli, Severino Ferrari. Socialisti erano, per restare tra letterati noti, il Panzacchi e il De Amicis. E del resto egli non rinnegò mai i compagni di quel tempo, né la sostanza ideale della sua fede giovanile, anche se rettificherà, poi, il fondamento della palingenesi sociale, sostituendo, al posto della giustizia degl'Internazionalisti, l'amore e la pietà tolstoiani. Credo sia tempo che questo luogo comune di un dramma di disperazione e di ribellione nel Pascoli scompaia anche dai manuali scolastici.

Uscito dal carcere, forse con il solo aiuto del fratello minore Raffaele, che dal '78 divideva con lui il suo magro

stipendio d'impiegato, il Pascoli trascorse, in quel 1880, il periodo più duro e triste della sua vita: fu l'anno in cui soffrì veramente la fame; e forse, più tardi, per l'astoricità connaturata col suo temperamento, ricordò solo questo periodo, e in esso identificò tutta la sua giovinezza. Di quell'anno « o giù di lì », come ci fa sapere il Poeta stesso, è *Romagna*: la poesia nacque dal fatto che si era da poco dovuta vendere la casa di S. Mauro. Il Poeta, dunque, non vi sarebbe potuto tornare più: è la sola lagrima, ho detto, che si avverta in tutta la sua poesia giovanile; ed è una lagrima, non già di acerbo dolore, ma solo di nostalgia e rimpianto, con una punta di cattiveria verso chi aveva acquistato la casa (« cuculo ozioso ») e un'altra di scetticismo:

> io, la mia patria or è dove si vive:
> gli altri son poco lungi: in cimitero.

Veramente erano vivi due fratelli, ed uno era proprio Raffaele, che forse lo aiutava ancora a calmare la fame, se il Poeta, quando scriveva, non aveva ancora riavuto la borsa di studio universitaria, nonché le due sorelle giovinette. Pensiamo al Foscolo, che alla stessa età del Pascoli, aveva pianto anch'egli il tetto materno lasciato per sempre e il sepolcro lontano del fratello: ma quello fu pianto disperato davvero: « Un dì, s'io non andrò... ».

Come, quando, perché, dunque, il Pascoli creò a se stesso — io credo —, prima che agli altri, l'equivoco di cui ho detto sul principio?

Il processo esteriore si segue facilmente: ha inizio con la 2ª edizione delle *Myricae* (1892). La 1ª era dedicata ad un amico, con parole di grande calma e serenità; la 2ª è dedicata al padre, e porta, inseriti nella prefazione, due frammenti della parte iniziale del *Giorno dei morti*. In questa prefazione il Pascoli, per la prima volta a distanza di più di 24 anni dalla tragica vicenda, si proclamava vittima dell'assassinio del padre, assassinio non di un uomo, ma di un'intera famiglia, e nello stesso tempo si assumeva un duplice impegno: primo, di far che i suoi

morti fossero onorati e pianti; secondo, di far impallidire fino alla loro morte « *quelli che sanno* », « *voi che sapete* » (queste parole sono messe dal Pascoli stesso in corsivo), cioè il presunto assassino, che la Giustizia non era riuscita a scoprire e punire, e i consapevoli reticenti.

Nella 3ª edizione ('94) comparve per intero il *Giorno dei morti*: il primo impegno, quello di onorare e far compiangere i suoi morti, non poteva essere assolto con maggior cura e, starei per dire, accanimento; e poiché dallo spettacolo di tanto dolore, e di morti e di vivi, scaturiva maggiore l'orrore verso l'assassino, anche il secondo impegno non poteva dirsi trascurato. Ma un terzo impegno, assai più ambizioso e più alto, si profila chiaramente nella prefazione e nella nota finale. Qui il Poeta spiega e ribadisce che la divulgazione delle sue sventure non è uno sfogo personale, che sarebbe inverecondo, e neppure una forma di vendetta contro la società che non gli ha reso giustizia, né contro l'assassino: la determina la considerazione che i mali della società derivano dal fatto che ancora circola per le sue vene un grande residuo di crudeltà belluina; e mira a far sì che la pietà che susciterà nei lettori contribuisca a incrementare, come dirà altrove, « l'umanità nel cuore dell'uomo »: « Ammansate le fiere, ammansatevi, o fiere ». « Questa — conchiude nella prefazione — è la parola che dico ora con voce non anco sicura e chiara, e che ripeterò meglio col tempo; ... questa parola potrebbe esser d'odio, e è d'amore ». Così alla sventura personale egli diede valore esemplare e universale; e con il suo atteggiamento e la sua missione di cantore di bontà, pace, perdono, amore, volle dimostrare al mondo ch'egli aveva eroicamente tratto dal male e dal dolore un canto di consolazione e di elevazione spirituale per tutta l'umanità. Si pensi alle parole che egli mette in bocca al padre, a questo riguardo, nella poesia *Tra S. Mauro e Savignano*:

> se fosse, quel mendìco, ora un poeta!
> fosse un consolatore, egli cui niuno
> consolò! fosse, il derelitto, un forte!
> un grande fosse l'orfano digiuno...!

E si pensi ancora alla *Piccozza*, la sua autoapoteosi di poeta guida dell'umanità, giunto al puro limpido culmine della vita morale, dopo aver percorso l'orlo di esanimi abissi tra il rimbombo della valanga. Le due poesie, che sono pressappoco della stessa epoca (intorno al 1900), rappresentano la celebrazione ufficiale e definitiva del mito tragico ed eroico che il Pascoli aveva creato di sé stesso.

Questi i dati esteriori. Approssimativa e problematica — naturalmente — la ricostruzione di questo processo dall'interno. Forse nel carcere, durante quei mesi in cui egli dice di aver meditato profondamente sulla giustizia, nel carcere dove — atroce ironia — c'era lui innocente e non c'era l'assassino di suo padre, forse là per la prima volta avvertì l'eccezionale drammaticità della sorte dei suoi; e nello sdegno e miseria e fame di quei mesi quella drammatica sorte gli si rappresentò come tutta una conseguenza dell'uccisione paterna, e più squallida che in realtà non fosse stata gli parve la vita degli orfani, più oppresso di disperazione il loro cuore, più colpevole e crudele a loro riguardo la società. E questa visione affascinò forse fin d'allora e per sempre il poeta ch'era in lui, un poeta tra i meno forniti di obiettività critica e senso storico. In seguito, sia all'approfondimento di questa visione e sia alla proiezione eroica di se stesso, non poco dovettero contribuire il dovere assuntosi di provvedere col suo lavoro alle due sorelle, e la loro presenza in casa, che doveva ricordargli continuamente la tragedia familiare. E chi sa quanti altri elementi, di cui è impossibile misurare il peso determinante, man mano vi concorsero, quali, per esempio, il sentirsi crescer le penne al volo, dopo il successo delle prime e seconde *Myricae*, contemporaneo al primo premio di Amsterdam di poesia latina (1892), oppure la volontà di colpire l'uccisore di suo padre non solo con le ripetute accuse indirette, ma anche con la dimostrazione dell'abisso morale che correva tra l'assassino e lui. Ricordiamo che il Pascoli ebbe la certezza assoluta dell'identità dell'assassino: lo attestano inequivoca-

bilmente almeno due poesie, *La cavalla storna*, in cui esplicito è l'accenno al nome dell'uccisore, e *Tra S. Mauro e Savignano*, che ci fa conoscere approssimativamente la data della morte di esso, col particolare che fu accompagnato al cimitero con musica e fiori e molto séguito. Debbo aggiungere che dopo la morte del presunto assassino, cioè dopo quest'ultima poesia, il Pascoli non tornò più sulla tragedia familiare: era cessato uno degli scopi, e forse il più profondo e più urgente, proprio quello dell'accusa e della vendetta. E infine bisognerà avere l'odioso coraggio di dire che non poco dovette contribuire alla creazione di quel mito eroico e tragico quel suo innato bisogno, divenuto con gli anni civetteria, di farsi consolare, tante volte così ingenuamente confessato, senza il minimo sospetto che fosse indice di un temperamento piuttosto fanciullesco e femmineo, che virile. Ed è appunto questa ingenuità e incapacità di controllo, con la quale il Pascoli si scoprì sempre, senz'accorgersene, quale veramente era, che disarma ogni severità di giudizio, esclude in lui l'insincerità volontaria e consapevole, spiega come potè sinceramente mentire a se stesso e credere nel suo mito, come certi fanciulli forniti di una particolare fantasia, che inventano i fatti e finiscono per credervi, convinti.

Comunque, il costituirsi, nella coscienza del Pascoli, del dramma familiare e di quel suo atteggiamento di vittima e di eroe morale, come nucleo centrale del suo mondo interiore, ebbe un'importanza enorme; e forse non soltanto nei riguardi del suo mondo spirituale e poetico: se questo nucleo non si fosse costituito con la funzione di polo di tutta la sua vita, chi sa se la sua vita pratica non avrebbe proseguito nel disordine e nella dispersione, più vicina a quella di un Verlaine o un Rimbaud, che non a quella di uno dei tanti onesti e casalinghi professori italiani. In ogni modo, da questo nucleo trasse origine, e ad esso dev'essere rapportato, come ho detto sul principio, tutto il mondo del bene e del male, della giustizia e della pietà, del mistero, dell'immortalità della vita ecc., tanta parte, insomma, della sua produzione poetica. La stessa importanza

ch'ebbe per il Petrarca il costituirsi, nella sua coscienza, del mito di Laura. Salvo che il mito di Laura, rispondendo al temperamento del suo poeta (fantasticare dolce-amaro, perplessità, instabilità perenni), non ne turbò né ostacolò l'espressione genuina. Nulla, invece, di più lontano dal temperamento del Pascoli che il mondo tragico, passionale ed eroico legato alle sciagure della famiglia. Oziosi, siamo d'accordo, i se e i ma; e tuttavia non si può fare a meno di pensare che molta più vera poesia probabilmente il Pascoli ci avrebbe dato, se il fascino dei temi tragici ed eroici connessi con le sciagure familiari non lo avesse, direi, fatalmente portato a deformare nel senso e nel tono richiesto da quei temi la sua vera personalità poetica, quale ci appare più limpidamente nelle *Myricae* e ricompare poi sempre in tutte le altre opere ogni volta che il Poeta raggiunge la poesia genuina. Non scendo qui ad analisi di poesie. Ho analizzato altrove il ciclo riguardante il dramma della sua famiglia, e credo di aver dimostrato che là dove il Poeta ambì di dare la rappresentazione, il senso drammatico dell'atrocità dell'assassinio paterno, dell'enormità della tragedia familiare, la poesia gli fallì. Ricorderò solo il *Giorno dei morti*, perché in esso il Pascoli addensò deliberatamente tutti i lutti della famiglia, esplicò il massimo impegno, profuse il massimo di tinte tragiche. Componimento tutto esteticamente falso, stravagante e plateale nella linea scenografica, bolsamente retorico nell'espressione dei sentimenti, al punto che più di un dato, che, isolato dal contesto, sarebbe pietoso e gentile, diventa, là dove si trova, — il che accade spesso in questa produzione poetica del Pascoli — leggermente umoristico e grottesco. Dove invece la tragedia umana si trasfigura in favola (*La cavalla storna*), in apologo pietoso (*X agosto*, la prima parte: la seconda, che dovrebbe rappresentare il dramma umano, è la caricatura grottesca della prima), ovvero si risolve e distende placata in onde musicali di nostalgia, di rievocazione e sogno accorati eppure non senza — anche grande — dolcezza (*Casa mia*, *Mia madre*, *La messa*), ivi il Pascoli ci ha dato vera poesia; e *Mia*

madre è uno dei gioielli perfetti di tutta la sua produzione poetica.

Che se poi analizzassimo le poesie che vogliono dimostrarci l'immensità del suo dolore, giungeremmo agli stessi risultati. Ricorderò solo *La voce*, perché in essa il Poeta racconta nientemeno che le sue meditazioni di suicidio; ma basta sentire il tono con cui ne parla (« Quando avevo tanto bisogno di pane e di compassione... », « con un gran pianto di avere a finire così ») per restare perplessi sulla vera natura di quel dolore e di quelle meditazioni. Non si uccide chi si compiange così lungamente e carezzosamente. Preoccupano di più le parole scarse di un altro poeta: « pensoso di cessar dentro quell'acque la speme e il dolor mio ». Il dolore del Pascoli non fu né esasperato né profondo, né durevole. Simile anche in questo al Petrarca, bastava un nulla a distrarlo e magari consolarlo: più facile del Petrarca alla distrazione e alla consolazione, in quanto ignorò completamente, come lo ignorano i fanciulli, il terribile tarlo petrarchesco dell'acedia, dell'insoddisfazione perenne di tutto, a cominciare da se stesso; ed ebbe, invece, da natura il dono, ancora dei fanciulli, di interessarsi di qualunque più trascurabile cosa che cada sotto la loro percezione, e quello dei sensitivi, di avvertire prodigiosamente, vibrando come corda di strumento musicale, le più sottili e diverse impressioni del mondo esteriore. E forse per questi doni di natura il suo spirito fu e restò sempre, nella sostanza più intima e immutabile, più disposto a sentire la gioia che non la tristezza e la noia della vita. Al Pascoli più genuino la vita pareva davvero, come scrisse nell'ultima prefazione di *Myricae*, « bella, tutta bella... anche nel dolore, che fosse però rugiada di sereno, non scroscio di tempesta, anche nel momento ultimo, quando gli occhi stanchi di contemplare si chiudono come a raccogliere e riporre nell'anima la visione, per sempre ». E se la vita non era stata buona con lui e gli aveva imposto il dolore e il pianto, tuttavia il suo pianto restò sempre quello ch'egli disse « degli anni primi », « quel pianto grande che poi riposa », oppure « quel pianto amaro ch'è

poi dolce canto », e il suo dolore « quel gran dolore che poi non duole ». E finì per coltivarli sempre più, ancora come il Petrarca, col passar degli anni. Ma chi può coltivare il dolore non sa che cosa sia veramente dolore. L'eremita della poesia che così s'intitola, che all'alba prega da Dio che non neghi il dolore alla sua vita, che a sera afferma di aver avuto l'anima e il corpo percossi « di tanto e tal dolor ch'è d'ogni dolcezza assai più dolce ora l'oblio », è un falso eremita, e risponde in parte al Pascoli mitizzatosi. Ma quando, al fine della sua vita, egli sente che si dilegua il ricordo del dolore e invoca di conservarlo ancora (« Nulla è più soave, Dio, che la fine del dolor; ma molto duole obliarlo, ché gettare è grave il fior che solo odora quando è colto »), potrete giudicarlo come vorrete, in sede morale o psicanalitica, un ipersensibile, un masochista (e certo si tratta — mi pare — di una corrotta voluttà del dolore, quale non è la *souffrance* benedetta dal padre dei decadenti « comme un divin remède à nos impuretés »); ma dovrete riconoscere che nella sfera dei sentimenti morbidi e morbosi quella sua invocazione è vera e umana, e che quell'eremita ha un nome, Giovanni Pascoli, in uno degli aspetti morbosi che anche furono nella sua anima.

Ma più di frequente il dolore del Pascoli sfuma in nostalgia di una felicità perduta, oppure sognata, aspettata, ma non raggiunta, e conserva la dolcezza del sogno; ed è questo uno degli aspetti più sinceri e più soavi della sua poesia — la poesia della nostalgia velata e dolce di ciò che si è perduto o che non fu (si pensi all'*Ora di Barga*) —, perché questa fu la sola vera forma di dolore ch'egli provò, rispondente a una qualità genuina del suo temperamento, incapace di maggiori approfondimenti sentimentali. E relativamente a questa genuina disposizione della sua natura, bisogna dire che questa volta non furono con essa in contrasto, ma anzi la favorirono e alimentarono, sia il ricordo delle sventure familiari e sia il genere di vita pratica ch'egli condusse dopo i 30 anni — una vita chiusa, forse in parte sacrificata dalla convivenza fraterna, ma forse mancata solo per intrinseca incapacità di attuarsi

pienamente e liberamente —; sicché, entro il tono poetico ad essa corrispondente, il loro riflesso fu quasi sempre poeticamente felice. Atteggiamenti di disperazione, ch'egli qualche volta assunse, o come confessione personale o in veste altrui (si pensi alla chiusa dell'*Ultimo viaggio*), come furono estranei alla sua vera natura, così suonano costantemente falsi nella sua poesia.

E ad analoghe conclusioni arriveremmo, studiando le poesie ispirate ai grandi temi del perdono, della pietà, della morte, del male, della palingenesi sociale. Le sue ideologie e le sue velleità di pensatore, come non si trasformarono mai in sentimento robusto, attivo, nel suo cuore, così — naturalmente — non ebbero palpito vitale nella sua poesia. Mi limito al tema sentimentalmente più impegnativo, quello del perdono. Due volte il Poeta rappresentò il padre morente in atto di perdonare il suo uccisore, adombrando evidentemente se stesso nel padre; ma di fatto il Pascoli non mostrò mai né di volere né di saper perdonare; anzi una volta si lasciò sfuggire di bocca, parlando con un discepolo, ch'egli non aveva perdonato nessuno; accusò, come potè: una vendetta imbelle, ma una vendetta. Ed è noto che, passando ad altri campi della sua vita pratica, si vendicò, come potè, e dei suoi critici e di chiunque gli desse ombra: rappresentò, per esempio, Benedetto Croce in quell'asino del poemetto *I due vicini*, che entra nel laboratorio dei due vasai emuli ed amici (cioè lui stesso e il D'Annunzio), e ne fracassa, da asino qual'è, i bei vasi; e perfino del suo buono e saggio Zi' Meo, suo maestro di nozioni agricole e meteorologiche, di proverbi e sentenze e lucchesismi, si vendicò una volta con una burla cattiva, impermalitosi perché il contadino si andava ingenuamente vantando di suggerir lui, in fondo, le poesie al Professore. Dispiace dirlo, la generosità non fu davvero una caratteristiea dell'uomo Pascoli: e lo conferma l'epistolario che si vien man mano pubblicando. Ma questo non gl'impedì di predicare il perdono e la non ritorsione del male — vana, come vano è il castigo, perché tutto è soggetto alla morte —, con l'aria di chi si arroga

l'autorità di parlare di certe cose, perché le ha personalmente vissute (*Pace*, *Nel carcere di Ginevra*, *Il negro di Saint-Pierre*, ecc.). Il Pellico, senza ambirlo e senza teorizzarci su, scrisse un capolavoro di poesia del perdono; ma in lui c'era una profondità di vita spirituale che il Pascoli non ebbe. Le ideologie pascoliane saranno per se stesse nobilissime; le sue meditazioni, se non profonde, sempre rispettabili; le sue intenzioni di metter forza nella sua poesia, lodevolissime; ma la poesia non si piega alle astrazioni e alle velleità, e si accende solo alla fiamma viva del sentimento. Tutta questa vasta produzione pascoliana oscilla tra il luogo comune, la battuta epigrammatica o sentenziosa, e specialmente l'oratoria tra sacra e profana, e spesso mista di sacro e profano. Tutto questo, s'intende, fatto da un signore della parola qual'è il Pascoli.

> Uomini, pace! Nella prona terra
> troppo è il mistero; e solo chi procaccia
> d'aver fratelli in suo timor non erra.

Bellissimo, forse, detto dal pulpito; ma dov'è l'intimità del sentimento del mistero, o del timore, o della fraternità? Non solo quel « prona terra » così pretenzioso, ma tutta la terzina, oratoriamente d'effetto, gnomicamente apprezzabile, è poeticamente agghiacciante.

E ad analoghe conclusioni arriveremmo ancora, studiando sia la poesia patriottica (dirò incidentalmente che il tolstoiano predicatore di remissione e di rinunzia alle armi giunse fino al « lungo pensier tetro della vendetta », dopo la disfatta di Abba Garima), e sia di quella celebrativa di eroi e uomini grandi, italiani e stranieri.

Con ciò, concludendo, non ho voluto dire che in tutta questa produzione, che comprende forse i tre quinti dell'opera poetica pascoliana, manchi del tutto la poesia vera; ma nei casi — non troppo frequenti, ma neppure così rari come si suol credere — in cui essa spunta marginalmente, tra l'erudizione le ideologie e l'eloquenza, non rivela mai l'abbandono, la comunione piena di tutta l'anima del Poeta con l'anima altrui, non nasce mai da

cordiale, profonda, durevole passione umana, ma o dalla trasfigurazione dei motivi umani in leggenda e mito, oppure da impressioni nuove, acutissime, delle cose che ci circondano, le quali danno luogo a immagini, schizzi, quadretti, similitudini, occasionali e spessissimo divaganti, ma di grande, talora, e nuova bellezza.

Perfino se consideriamo il tema dell'amore, ch'egli trattò più ampiamente che non si creda, dovremo parimenti concludere che la sua vita come la sua poesia amorosa appaiono sentimentalmente del tutto povere e insignificanti. Ma quando, anche in quest'ambito, la poesia non pretende di esprimere forza di sentimento, ma o assume la levità della favola, l'inconsistenza del sogno, o si addentra nelle zone d'ombra indefinite, e anche morbose, dell'anima, sviluppandosi in magici intrecci di onde musicali, allora crea, per non dir altro, quei capolavori che sono *I gemelli* e *Il gelsomino notturno*, due fiori di straordinaria bellezza, nati l'uno sul terreno dell'immaginazione, l'altro su quello dei sensi.

***

E dunque, accanto al Pascoli costruttore del suo mito eroico, vantatore della sua forza sentimentale, abbiamo rilevato una ben diversa natura di uomo e di poeta, talvolta perfino antitetica. La poesia stessa, con la sua presenza o la sua assenza, rivela sempre la personalità genuina o quella fittizia del suo autore. Ma mi piace riportare una testimonianza della sua biografia esteriore, rimasta, per quel ch'io sappia, inosservata, e che mi sembra, invece, particolarmente illuminante. È di Renato Serra: « Quelli che l'hanno veduto — egli scrisse — gettarsi talora di colpo giù tra l'erba fiorita a primavera e affondare la faccia in quella frescura odorante e luccicante, e godere com'ebbro, quelli che l'han veduto correre a un fiore, a una bestia, e parlargli come a cosa viva, quelli che l'han veduto rabbrividire e fremere e rompere forse in pianto per una cosa da nulla, per un'ombra forse che il suo occhio

trasognato gli suscitava senza fondamento, sanno che questi movimenti non nascono in lui da posa o da studio, ma sono le espressioni vive e immediate della sua natura ». Orbene, la poesia genuina del Pascoli si sviluppa tutta sulla linea di questo modo di sentire e di essere dell'uomo Pascoli. Il quale non si può dire che non ne avesse coscienza. Le teorie poetiche ed estetiche ch'egli enunciò nella prosa famosa *Il 'Fanciullino'*, dimostrano una notevole consapevolezza introspettiva, e hanno un valore autobiografico. Quell'eterno fanciullo che guarda « tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta », che « parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle, che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei », è quello che ha dettato al Pascoli la sua più originale, più pura poesia. La letteratura italiana ha senza dubbio parecchi poeti più grandi di lui, ma nessuno così nuovo, così originale. E se dovessi indicare in che consista questa novità del Pascoli, direi appunto che la poesia degli altri è la poesia di anime adulte, cariche, cioè, di una loro storia interiore più o meno travagliata e approfondita, che s'inserisce nel ritmo, nella sua varietà, eternamente uguale del cuore umano; quella del Pascoli, invece — quella genuina — è la poesia di un'anima rimasta fanciulla, senza vero impegno di una storia interiore, senza approfondimento di passione, ma, in compenso, dotata di una eccezionale, meravigliosa sensitività.

Questa sua libertà o disimpegno sentimentale e questa sua eccezionale sensitività consentirono al Pascoli di percepire, entro l'ambito proprio delle esperienze possibili all'anima di un fanciullo, con sensi e con immaginazione insoliti e nuovi quello che è solito nell'esperienza degli adulti e nella tradizione poetica che la rispecchia. Non sono moltissime le pagine del Pascoli in cui non accada di avvertire, sia pure in un dettaglio, magari superfluo, anche in un componimento tutto sbagliato, il segno caratteristico della sua immediata, fresca, acutissima sensitività. Spessissimo sono rivelazioni o impressioni nuove di cose usuali: l'odore « di mesi di maggio, buon odor di rose e di cera »; le chiese

di campagna, « ch'erbose hanno le soglie »; le pratelline bianche, « ma i lievi sommoli di rosa, tanto più rosa quanto più *son* chiuse »; il « sottile scendere di spille » di pioggia estiva sotto il sole; il « ponte d'argento » che stende la luna sul mare e che mena chi sa dove; la « lieve ombra che il fumo disegna in terra nel vanire in cielo ». Altre volte la tensione sensitiva riesce a più sottili scoperte: la zolla che « lievita come il pane al solicello e screpola e si sfa »; erba, fonti, selve di montagne al tramonto, « tutto imbevuto di cielo »; nell'imminenza dello spuntar della luna, « ergersi il mandorlo e il melo parevano a meglio vederla »; fiori ricamati sulla tela che sembra che odorino; donne che escono da una chiesa di campagna e passano tra l'erba del prato, « e pare una fiorita il lor passaggio »; il « desco fiorito d'occhi di bambini ». E mi fermo: ché non finirei più, e non avrei fatto se non una raccolta farraginosa e quasi inutile. Mi limito solo a riconoscere che il Pascoli portò davvero nella poesia italiana, ch'egli lamentava — e non senza ragione — che odorasse di lucerna, quella ventata « di guazza e d'erba fresca », ch'egli avrebbe voluto trovarvi. Lo stesso D'Annunzio della troppo celebrata *Pioggia nel pineto*, vi sembrerà, dopo la lettura del migliore Pascoli, ricercato e letterario.

M'importa ora rilevare, almeno schematicamente, altri riflessi che questa caratteristica fondamentale del genuino temperamento pascoliano ebbe negli atteggiamenti del suo spirito e nei modi della sua poesia.

Anzitutto l'aspetto negativo della sua stessa ricchezza di sensitivo. Egli è come il filo d'erba che si piega docile ad ogni aura, ad ogni spinta: quello che acquista per ricchezza di capacità ricettiva, perde in potenza e durata: le sue impressioni non hanno tempo di approfondirsi nella sua coscienza, perchè l'una è presto scalzata dall'altra. L'instabilità è la sua regola. E non ha facoltà né interesse di scegliere: subisce l'impressione del momento, e vi si abbandona tutto; nel momento successivo è tutto posseduto da un'altra impressione, tutto abbandonato in essa; e ciascuna è ugualmente viva e vera. Lo spirito non costruisce

organicamente: si frantuma in tanti modi di essere; e così l'unità della visione si frantuma in una serie di quadri; l'unità melodica in una serie di ritmi. È la dissoluzione della forma espressiva, che non si sviluppa più secondo un disteso ordine logico, ma per sovrapposizioni, giustapposizioni, interruzioni e riprese, seguendo gli andirivieni dello spirito mobilissimo, che la rendono sussultante come la musica del jazz, la cui nascita è coeva alla poesia pascoliana. Tutte le impressioni e immagini hanno ugualmente presa nello spirito del Poeta, per la sua stessa natura tutta tesa e pronta a ricevere passivamente dal di fuori, non avendo da opporvi un contenuto saldo, un atteggiamento deciso della sua coscienza. Anche per questa via la nostra indagine conferma l'assenza e l'incapacità nel Pascoli di vera forza di sentimento. Chi ha sentimento robusto non si lascia piegare da quello che incontra per via: ha una direzione da seguire, sceglie quello che risponde all'urgenza del sentimento, scarta ciò che lo distrae, è attivo, non passivo. Il contenuto, allo spirito del Pascoli, era invece fornito dalle cose; ed egli ne fece una teoria poetica. « Vedere e udire — scrisse in quella interessantissima prosa che è *Il Sabato* —, altro non deve il poeta... La poesia è nelle cose ». Di qui il bisogno di trasportare materialmente le cose nella stessa espressione poetica, con le loro tinte esatte, col loro suono, con la loro denominazione precisa. La macchia di colore grezzo, le onomatopee, i vocaboli tecnici, non sono, almeno alle origini, una ricercatezza e un vezzo, ma un'esigenza intima, e perciò la necessaria forma espressiva, rispondente alla prepotenza delle percezioni dei sensi, alla quale l'artista non ha da opporre altrettanta prepotenza di sentimento. Mi sia consentito un esempio e un confronto. Prendo un'onomatopea felicissima: « ed ascoltare le cicale al sole, *e le rane che gracidano* ' *Acqua, acqua* ' »: abbiamo, in quest'ultimo verso, la cosa in sé, l'oggetto stesso, quale è percepito dal senso; e il sentimento resta legato e soggetto alla percezione uditiva. Vediamo lo stesso dato oggettivo in un poeta di sentimento: « ed ascoltando il canto della rana rimota alla campagna »:

qui l'oggetto non esiste come cosa in sé: l'esatto e specifico *gracidare* è sostituito dal generico *canto*; abbiamo solo la memoria, il suggerimento dell'oggetto; e chi non avesse mai sentito il gracidar delle rane, se ne farebbe un'idea tutta personale, diversa dalla realtà; il quale errore non toglierebbe nulla alla validità poetica di quelle parole: perché qui abbiamo non la percezione uditiva allo stato grezzo, ma l'espressione di uno stato d'animo, del sentimento che nasce da quella percezione. È per questo che il verso del Leopardi ci conquista sempre l'anima, quello del Pascoli ora ci lascia ammirati per la semplicità e felicità tecnica con cui ha saputo rendere al vivo la sua percezione, ora ci pare soltanto puerile, come è puerile rifare il verso delle bestie. Debbo dire che nel campo delle onomatopee il Pascoli ci ha dato parecchie cose belle, o, meglio diremo, argute e graziose (*Dialogo*, *Nozze*, *The Hammerless Gun*, ecc.), quando si è mantenuto nell'ambito e nel tono leggero dello scherzo e della favola. Fuori di questo àmbito e tono, in momenti di più alto impegno spirituale, esse sono di una stonatura esasperante.

Ma la percezione immediata e allo stato grezzo, che lo avvicina ai Macchiaiuoli e agl'Impressionisti (*Temporale*, *Pioggia*, *Il lampo*, *Il tuono*, ecc.), è assai più spesso il punto di partenza che non il punto di arrivo della poesia pascoliana. Intanto, la ricchezza e prontezza di ricezione dall'esterno, come sul piano dei sensi, così su quello del sentimento, per l'unità e circolarità dello spirito, determinano nel Pascoli uno stato di allarme e trepidazione perenni. E come egli si abbandona tutto, senza possibilità di discriminazione, in ciascuna impressione, una dopo l'altra, così si abbandona tutto in ciascuna delle emozioni che accompagnano le impressioni. L'emozione, così, non ha né il tempo né la possibilità di trasformarsi in commozione, cioè in profondità o forza di sentimento. Un solo esempio, che mi sembra particolarmente significativo: l'odicina notissima per la sorella Maria, la creatura più amata dal Pascoli, odicina che a me vuol parere, in definitiva, a suo modo bella (« Ti splende su l'umile testa »); ma vedete

come in essa l'affollarsi e incalzarsi delle impressioni e relative emozioni disperda il sentimento, impedendogli di concentrarsi in una commozione profonda: si resta con l'impressione che tanta ricchezza di note tenere e gentili nasconda una sostanziale superficialità, quasi un giocare col sentimento.

Da questa incapacità di approfondimento, e ricchezza, insieme, di emozioni deriva una forma di affettuosità diffusa, che trapassa pronta dall'uno all'altro oggetto, si riversa su tutto e su tutti, cose animate e inanimate, e che, dentro i limiti del suo breve palpito, dà luogo a tanta gentile e delicata poesia, di piccoli ambienti raccolti, di modesti interni di case, di momenti, atteggiamenti, episodi fugaci della trita vita quotidiana, di figure, specialmente di donne e di bimbi, di paesaggi, albe, tramonti, di uccelli. alberi, bestie, cose, avvertiti e interpretati dal Poeta con un palpito, sì, improvviso e labile, che è come l'albore della vita sentimentale, ma non per questo dimenticabile. Di questa poesia, che è la più nota e cara ai lettori, sono piene specialmente le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*. Debbo, però, aggiungere che il Poeta non di rado è indotto a soverchiare i limiti della sua breve commozione, o per ambizioni di maggiore intensità di vita sentimentale o profondità di pensiero, oppure per il deteriore e purtroppo non infrequente compiacimento di quella sua affettuosità. E allora sciupa l'immediatezza della prima emozione, e cade nel falso: la poesia diventa o predica e concettosità, o frusta romanticheria, untuosità e dolciura.

Più importante, però, mi sembra un altro effetto dello stato di trepidazione perenne dello spirito di questo sensitivo, in balìa del fluttuare delle sue impressioni; ed è lo sviluppo infrenabile del fantasticare: dico del fantasticare, cioè dell'immaginazione abbandonata a sé stessa, non della fantasia, che è un fatto attivo e costruttivo, che richiede doti di robustezza e profondità spirituale. Tutta la poesia del Pascoli è piena di questo abbandonato fantasticare, quasi un ricamo sopra il tessuto delle sensazioni. Perché — insisto su questo concetto — il fantasticare del Pascoli,

anche quando sembra più spiritualizzato, nasce o è accompagnato da impressioni dei sensi piuttosto che da moti del sentimento. (Il che — è superfluo dirlo — va inteso con discrezione, perché nell'unità dello spirito, cui accennavo prima, non esistono scompartimenti stagni). Ma vedete: nulla sembrerebbe dovesse esserci di più spirituale che il transito di Suor Virginia; però la poesia si sviluppa da quel *tum tum, tum tum* iniziale: il dato sensoriale poi si trasfigura in leggenda, ma non è eliminabile: è anzi il perno del componimento. Le bellissime poesie già citate di rievocazione nostalgica della casa di S. Mauro e della madre sono tutto un dolcissimo fantasticare su impressioni visive, acustiche, olfattive, la sfera propria della sensitività del Pascoli. Orbene, da questo concorrere di sensazioni precise e di libero immaginare derivano i modi più nuovi e mirabili, i gioielli più preziosi della poesia pascoliana. Ho già avuto occasione di ricordare *I gemelli*, *Il gelsomino notturno*, *Mia madre*, *La messa*; aggiungo *Nebbia*, *La servetta di monte*, *Alba festiva*, *La sfogliatura*, *La mia sera*, e tanti, tanti brani di liriche, e perfino dei poemi. Qui il senso delle cose è nello stesso tempo preciso e sfumato; un'immagine suggerisce l'altra e si trasfigura in essa; è un andirivieni tra la realtà, il sogno e l'irreale; e la poesia par che riesca a penetrare, più che non faccia la poesia del sentimento, nella complessità inesplorabile della nostra vita interiore, nel crogiolo misterioso in cui la molteplicità delle impressioni che riceviamo dal mondo esterno si fonde con quel che d'inconscio e anche di torbido e di morboso è in noi, a creare i nostri stati d'animo. Siamo, come ciascuno intende, nel dominio proprio di tutta l'arte decadente, e in particolare nel regno della « nuance » del Verlaine. E l'indefinito, in cui si risolve l'affollarsi dei dati forniti dai sensi, consente e favorisce il labile incontro delle parvenze affini, le analogie folgoranti e evocatrici, che trasfigurano la cosa in mito o in simbolo; e al simbolo tende naturalmente, infatti, fin dalle origini, anche la poesia pascoliana. A rendere questa misteriosa complessità della vita interiore la parola, per dirla col Baudelaire, è « trop positive »;

essa presume di dare la nozione, e invece qui non si può dare che la suggestione. Occorre togliere alla parola il suo peso e il suo corpo, darle il potere evocatore proprio della musica, trasformarla in nota musicale, che suggerisca più che non spieghi, che sia apertura verso l'inconoscibile piuttosto che precisazione e limitazione. Per questo aspetto il Pascoli s'inserisce in pieno nel movimento decadente europeo, tra il Verlaine e il Rilke, i decadenti che a me pare che più gli somiglino, con un suo non trascurabile apporto. E questo credo sia il Pascoli maggiore.

Siro A. Chimenz.

VARIETÀ

A PROPOSITO DI UNA NUOVA EDIZIONE DEL *DECAMERON* (1)

A trent'anni dalla pubblicazione dello studio fondamentale di Michele Barbi (in « Studi di filologia italiana », I, 1927; poi nel volume *La nuova filologia*, Firenze, 1938, pp. 35-85), è ormai possibile, e forse non infruttuoso, tracciare un primo bilancio, approssimativo, del non poco lavoro dedicato dagli studiosi nel giro di questi decenni al problema della ricostruzione del testo del *Decameron*. La mole di questo lavoro è stata senza dubbio cospicua, e anche proficua, se è vero che il filologo incomincia ad intravvedere qualche spiraglio di luce nel fitto groviglio di una tradizione estremamente complessa e ingarbugliata, assai più che non chiarita, dalle precedenti ricerche, tutte condotte in maniera parziale e superficiale; ma i risultati son tali per ora da suscitare nel lettore non strettamente filologo non piccole perplessità e fors'anche una certa dose di scetticismo.

Come è noto, il Barbi additava nel suo saggio la necessità di affrontare il problema in modo del tutto nuovo, estendendo le ricerche a tutto il complesso della tradizione manoscritta fino allora troppo scarsamente esplorata; e ciò col duplice scopo di offrire da un lato della redazione presumibilmente definitiva del *Decameron* un testo sicuro, e non più costellato di evidenti errori e lacune, qual era quello che si era stabilito sul fondamento dapprima di una sorta di idolatria del codice Mannelli, ritenuta copia fedelissima dell'originale boccaccesco, e più tardi di una fiducia altrettanto cieca e unilaterale nel Berlinese Hamilton 90; e dall'altro lato, di proporsi finalmente il compito ormai non dilazionabile di un'edizione veramente critica del libro, corredata di quell'apparato che rendesse conto della molteplicità dei tipi di lezione di cui i testi a penna offrono sicura testimonianza, ordinando e classificando i distinti momenti della composizione dell'opera e tracciando così la storia della sua elaborazione (sia nella sua totalità, sia anche nelle possibili vicende autonome di singole novelle o gruppi di novelle), discernendo le varianti d'autore dagli apporti secondari dei trascrittori, discutendo i casi dubbi, e

---

(1) Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*. Nuova edizione a cura di Charles S. Singleton. Bari, Laterza, 1955, 2 voll., pp. 420 + 470 [« Scrittori d'Italia », 97-98].

porgendo insomma allo studioso una visione precisa e accurata di tutto il materiale occorrente a valutare il problema con chiara e compiuta informazione e con serenità di giudizio. Egli dimostrava anzitutto che, nell'ambito stesso della famiglia di codici che ci offrono la presunta redazione definitiva del *Decameron*, ne esistono alcuni che possono essere con utilità affiancati al Mannelli e al Berlinese e, per essere da questi indipendenti, giovano a correggerne il testo dove esso si mostri sicuramente errato o lacunoso; avvertiva che un'ulteriore possibilità di integrazioni e correzioni era da rintracciare in un esame più esteso delle tradizioni diverse da quella Mannelli-Berlinese, e che queste suggerivano fondatamente l'ipotesi, da non potersi ulteriormente trascurare, di una molteplicità di redazioni non riportabili nel loro complesso all'intervento arbitrario dei copisti e rivelanti in non pochi casi cambiamenti e aggiustamenti che hanno tutte le caratteristiche di varianti d'autore; additava pertanto la necessità di procedere a una classificazione integrale della tradizione manoscritta e ad un accertamento delle successive fasi redazionali dell'opera (due problemi, che hanno fra loro indubbie attinenze, ma di cui il primo è certamente preliminare e non può esser senza danno confuso con il secondo; e cioè il secondo non deve essere arbitrariamente innalzato a strumento esclusivo per la risoluzione del primo); allo scopo infine di ottenere un immediato e tangibile miglioramento del testo vulgato, in attesa dell'auspicata edizione critica, rilevava le ampie possibilità di un intervento cautamente congetturale, che trova giustificazione nel fatto che i manoscritti più autorevoli ci danno una lezione già in parecchi casi alterata e guasta.

Possiamo affermare che i suggerimenti del Barbi siano stati effettivamente accolti nella loro integrità dagli studiosi che in questo trentennio si sono occupati della questione? Certamente no; e non tanto perché siamo ancora ben lontani da quel testo critico che egli proponeva come esigenza fondamentale (ma la cui attuazione si rivela di giorno in giorno più difficile e che non è forse da pretendersi dalla fatica di un filologo singolo), quanto piuttosto perché il lavoro compiuto dai ricercatori, che prendevano le mosse da quei suggerimenti e ne accoglievano in parte le premesse, non mostra di averne tratto tutti i frutti possibili neppure nell'ambito di una ricostituzione persuasiva della redazione ultima, e rivela anzi sempre più la pericolosa tendenza a rinserrarsi nuovamente nell'orizzonte di una problematica chiusa e a ricondurre i temi della ricerca, che il Barbi aveva arricchito e liberato, ad un punto morto.

Vero è che dai più recenti studi sembra risultare sempre maggiormente l'autorità del limitato numero dei testi (manoscritti e stampe) che ci conservano quella redazione definitiva (e che son poi press'a poco gli stessi che già erano stati messi a partito dai vecchi editori); ma è altrettanto vero che non sono stati finora chiaramente stabiliti i rapporti che intercorrono fra essi e che, nell'apportare al testo

che su di essi sostanzialmente si fonda le necessarie integrazioni e correzioni, si è proceduto per lo più in modo alquanto empirico ed eclettico, accogliendo i suggerimenti della rimanente tradizione col risultato spesso di confondere i problemi là dove sarebbe apparso piuttosto opportuno di tenerli rigorosamente distinti. E mentre da un lato si tornava a puntare sul valore precipuo di un codice singolo (e il Chiari affacciava la tesi, che attende ancora di esser dimostrata, dell'autografia del Berlinese; e la Sampoli Simonelli metteva in luce, meritoriamente, l'importanza di alcune altre fonti, particolarmente del Parigino 482, per giungere a convalidare un manipolo di varianti, le quali per altro si chiariscono sempre più come la testimonianza di un gruppo isolato della tradizione e assai probabilmente di una distinta fase redazionale); da un altro si tendeva, più o meno consapevolmente, a stabilire lo stemma dei codici sul fondamento tecnicamente non valido delle presunte varianti d'autore e, pervenuti in tal modo ad isolare, con procedimento arbitrario ma con risultati che possono esser giudicati nel loro complesso attendibili, la famiglia che ci attesta la lezione definitiva, ci si sforzava poi di ricostruire quest'ultima arricchendone le testimonianze genuine con l'apporto della restante tradizione, invocata anch'essa con un criterio altrettanto arbitrario ora a convalidare ora a integrare e correggere un testo, di cui si era in precedenza affermata l'autonomia e la preminenza.

Il risultato di questi sistemi sta ora dinanzi ai nostri occhi nelle due edizioni del *Decameron*, che si son seguite a breve distanza di anni l'una dall'altra: quella a cura di Vittore Branca (*Decameron*, Firenze, Le Monnier, 1951-42), di cui ebbe a parlare in una sua diligente rassegna Franca Ageno, in questo *Giornale*, 131, pp. 227-48, e l'altra, che qui si recensisce a cura del Singleton. I due editori sembrano aver lavorato in modo del tutto indipendente (voglio dire che il secondo non ha tenuto alcun conto degli elementi raggiunti dal primo; il che non è stato, come vedremo, senza qualche danno); ma essi muovevano suppergiù dalle medesime premesse e si proponevano un identico scopo; il materiale su cui hanno lavorato è press'a poco lo stesso (il Branca elenca un'ottantina di codici, e il Singleton una cinquantina, e cioè tutti quelli noti all'altro, escluse le copie e i testi frammentari; il primo ha collazionato integralmente tredici esemplari e saggiato i rimanenti su un complesso di oltre seicento passi dubbi; il Singleton ha proceduto alla collazione integrale di tutto il materiale preso in esame); i risultati del loro lavoro divergono in maniera che non può non apparire sconcertante. È bene dire subito che, mentre l'editore americano nella nota finale, ci offre con chiarezza il criterio da lui seguito nella classificazione di questo materiale, e una doviziosa raccolta di elementi indicativi limitamente ai punti in cui il suo testo si allontana dalla stampa del Massera; il Branca invece non spiega se non alquanto sommariamente le ragioni del suo testo, e di esso ha dato solo qualche giustificazione parziale in

successivi studi (che per altro meritavano di esser ricordati dal Singleton, se non fosse che per confutarli). Ma questo non basta per farci preporre, come più attendibili, le soluzioni adottate dal Singleton, intorno alle quali dovremo avanzare più innanzi riserve che ci sembrano importanti. Il fatto è che le conclusioni dei due editori si mostrano singolarmente lontane sia nello stabilire i rapporti fra i manoscritti che ci conservano la redazione o le redazioni più tarde; sia anche, ed è quello che più conta agli occhi del comune lettore, nel modo di risolvere i problemi che il testo di volta in volta presenta (né questo ultimo fatto si spiega del tutto e soltanto, come inevitabile conseguenza del primo).

Diamo qui anzitutto un elenco dei passi dubbi, in cui i due editori si incontrano (avvertendo subito che questa concordanza non si può senz'altro considerare come un criterio di certezza a conferma della soluzione da entrambi adottata). Nella colonna di destra abbiamo riportato la lezione comune Branca-Singleton; in quella di sinistra la lezione rifiutata (che per lo più corrisponde al testo vulgato, fino al Fanfani). Volta per volta abbiamo indicato quelle correzioni e integrazioni che coincidono con le proposte già avanzate a suo tempo dal Barbi:

Proemio,	13	in diece giorni da una	in diece giorni, come manifestamente apparirà, da una
Introduz.,	18	avvenendosi	abbattendosi
	77	pregare gli strani	prendere gli strani
	90	con volte di preziosi vini	con volte piene di preziosi vini
	97	lei prima del primo giorno elessero	lei per reina del primo giorno elessero [Barbi]
I, I,	32	son passati da otto dì	sono presso a otto dì
	74	in caso di morte dir così	in caso di morte confessandosi dir così
I, III,	5	in miseria alcun conduca	in miseria altrui conduca
	15	qual fosse il vero	qual di costoro fosse il vero
I, V,	3	con lieto viso incominciò	con lieto viso a lei riguardando incominciò [Barbi]
I, VII,	23	che novità è che nell'anima m'è venuta	che novità è oggi che nell'anima m'è venuta
	28	fatto pagare l'oste di Bergamino e lui	fatto pagare l'oste di Bergamino gli fece le sue tre robe restituire e lui
I, VIII,	3	a voler dire	a dover dire
II, II,	7	di queste cose materiale	di queste cose assai materiale
	35	nella mente ricevuto l'avea; dopo	nella mente, dopo
II, V,	11	veggendola	udendola
II, VI,	77	in cattività... guardato	in Catania ... guardato in prigione [Barbi]
II, VII,	41	il perduto marito	il perduto Marato
	64	le cagioni della guerra narrando, mostrò il dispetto	le cagioni della guerra mostrando e il dispetto
	81	grandissima parte dei beni	grandissima parte delle più care cose [Barbi]

	106	e che degli uomini	e che che degli uomini
	120	significò scrivendoli	significò pienamente scrivendoli
II, VIII,	5	come sue donne e maggiori l'onorava	come sue donne e maggiori in ciò che per lui si poteva l'onorava
	99	prendi cotesti dalla magnificenza	prendi cotesti doni dalla magnificenza
II, IX,	74	fatta fu la festa, gli licenziò	finita fu la festa per loro fatta, gli licenziò
II, X,	8	migliore stimatore delle sue forze	migliore stimatore delle sue forze divenuto [Barbi]
III, I,	7	con bella persona, il cui nome	con bella persona e con viso assai piacevole, il cui nome [Barbi]
III, III,	6	per ciò che artefice era	per ciò che ricchissimo era [Barbi]
III, IV,	25	cavalcando allora la bestia	cavalcando allora senza sella la bestia [Barbi]
	28	il digiunare le fosse cagione	il digiunare, il quale ella a lui mostrava di fare, le fosse cagione
III, VI,	34	tu se' stato con colei, la qual con false lusinghe	tu se' stato con colei la quale otto anni t'è giaciuta allato, tu se' stato con colei la qual con false lusinghe
III, IX,	56	conosciuta a Mompolier se ne venne	conosciuta con essi a Mompolier se ne venne
	60	gravezza	durezza
IV, introd.,	3	per le profondissime valli mi sono ingegnato	per le profondissime valli tacito e nascoso mi sono ingegnato [Barbi]
IV, I,	45	e lui e me	altrui e me [Barbi]
IV, III,	23	senza saper di che veleno fosse morto	senza saper che di veleno fosse morto
IV, X,	10	a casa nella sua camera la pose	a casa in una finestra [finestretta] della sua camera la pose
V, II,	6	con certi suoi amici e parenti, giurò	con certi suoi amici e parenti, armato un legnetto, giurò [Barbi]
V, IV,	33	usignolo che ella l'ha preso	usignolo che ella è stata tanto alla posta che ella l'ha preso
	43	vergogna, sposa	vergogna, prima che tu ti muova, sposa
V, VI,	3	col dire	con l'ardire [Barbi]
V, VII,	30	ferro, se non	ferro, e ciò faccia senza indugio, se non
	53	con pace	con piacere
V, VIII,	4	nobili e gentili uomini	nobili e ricchi uomini [Barbi]
V, VIII,	13	venendo	un venerdì [Barbi]
	35	a dover fare; e a Ravenna	a dover fare. e promissongliele [promisergliele]; e a Ravenna
V, IX,	37	entrata in forse, tutta malinconosa	entrata in forse, ringraziando Federigo dell'onor fattole e del suo buon volere, tutta malinconosa

	40	quando vi piacesse, mi starei	quando vi piacesse, senza rimaritarmi mi starei [Barbi]
V, concl.,	1	ragionamento	reggimento
VI, introd.,	14	disse: Ben lo diceva	disse: Occi ben lo diceva
VI, VII,	5	amava. La qual cosa	amava ed era da lui amata. La qual cosa [Barbi]
	18	piacevol domanda	piacevol risposta
VI, X,	32	con le cose addimandate lassù n'andò	con le cose addimandate con lento passo lassù n'andò
VII, intr.,	8	cominciarono a cantare. Quindi	cominciarono a cantare, e dopo questo a sonare e a carolare. Quindi [Barbi]
VII, I,	3	così son l'altre come io paurose	così son l'altre come io, tutte siam paurose
	7	vi veniva a cenare	vi veniva la sera a cenare
VII, II,	16		
VII, III,	2	che l'avvedute donne non ne ridessono	che l'avvedute donne non lo intendessero e alquanto non ne ridessono [Barbi]
	6	si rendè	si fece
VII, IV,	10	una sera mostrandosi	una serà tornò a casa mostrandosi [Barbi]
	12	tornare	entrare [Barbi]
	24	sofferto e non giovandomi	sofferto e dettogli molto male e non giovandomi
VII, V,	20	una delle robe del prete con un cappuccio	una delle robe del prete indosso con un cappuccio
VII, VI,	4	fu una giovane	fu già una giovane
	5	sempre non può l'uomo un cibo	sempre non può l'uomo usare un cibo
VII, VII,	20	innamorato, e perchè	innamorato e come venuto e perchè
VII, VIII,	11	disse seco stesso: Questo	disse seco stesso: Per certo questo
	30	a questa ora tutti e tre	a questa ora quincentro tutti e tre
	35	non andammo noi al letto	non andammo noi iersera al letto
VII, IX,	4	la fortuna disposta	la fortuna in un modo disposta
	5	Acaia	Grecia
	13	disse volentieri	disse di farlo volentieri
	17	beffato	tentato
	19	così gentile, te	così gentile e così ricca, te
	27	se ella a lui	se ella più a lui
VII, X,	5	ragionato	raccontato
VIII, I,	7	ciò che Gulfardo volesse	ciò che a Gulfardo piacesse
	14	quella notte	quella volta
VIII, II,	18	mi veniva	mi vengo
	46	la Belcolore venne	la Belcolore, rimasa scornata, venne
VIII, VIII,	25	offesa	ingiuria [Barbi]
VIII, IX,	28	abbiamo. E questa	abbiamo prestamente. E questa
IX, I,	5	là dimoravano	a Pistoia dimoravano [Barbi]
IX, III,	1	guerisce senza partorire	guerisce della pregnezza senza partorire [Barbi]

IX, IV,	22	m'aveva lasciato nello albergo	m'aveva, nascosamente partendosi, lasciato nello albergo
IX, IX,	5	reverente al governator suo	reverente all'aiutatore e al governator suo
IX, X,	23	Bestia che tu se'	Deh, bestia che tu se'
X, I,	8	cavalcare con messer Ruggieri	cavalcare la prima giornata con messer Ruggieri [Barbi]
	11	lo scudiere	il familiare [famiglio]
X, II,	2	Lodata era già stata la magnificenzia	Lodata era già stata da tutti la magnificenzia
X, III,	5	di Levante in Ponente	di Levante venire in Ponente
	39	de' miei. A cui	de' miei, se io potessi. A cui
X, VI,	4	in nulla movendo	in nulla mancando
	32	aver vinto Manfredi, ma molto maggiore	aver vinto Manfredi e sconfitto Curradino, ma molto maggiore [Barbi]
	35	con piacer di messer Neri magnificamente	con piacer di messer Neri senza niuno indugio magnificamente
X, VII,	43	vi sarà conceduto	vi sarà per me conceduto
X, VIII,	5	un nobile uomo chiamato Cremete	un nobile uomo della terra chiamato Cremete
	84	Ella adunque per consentimento	Ella adunque, cioè Sofronia per consentimento
	118	concedere la sorella a Gisippo	concedere la propria sorella per moglie a Gisippo
X, IX,	18	chi e' fossero; al quale	chi e' fossero e [donde e] dove andassero; al quale
	82	impossibil che mai	impossibil dover esser che mai
	83	quello che egli gli comandava farebbe	quello che gli domandava farebbe
	102	gliele toglievano. Ma	gliele toglievano, ma per la novità dell'abito. Ma

All'elenco delle concordanze facciamo seguire quello di tutti i punti più importanti in cui le due edizioni si allontanano: nella colonna di sinistra è riportato il testo del Branca, in quella di destra il testo del Singleton:

Introd.,	13	avuta mai	avuta già mai
	55	ciascuna di voi	ciascuna di noi
	70	seguire: dolore	seguire: dove dolore
	96	chi nol pruova invidia avere alcuna	chi nol pruova di chi il pruova invidia avere alcuna
	96	quegli o quella che a colui	quegli o quella sia che a colui
I, II,	15	potuti vedere, e più	potuti vedere e puoi
I, III,	12	il simigliante ordinò ne' suoi discendenti	tenne simigliante ordine ne' suoi discendenti
I, IV,	11	presentatagli la chiave della sua cella secondo	presentatagli quella secondo
I, V,	16	di lei, saviamente	di lei, così saviamente
I, VII,	28	d'una sua roba	d'una sua ricca roba
I, X,	12	molte altre donne s'accorsero	molte altre donne delle sue vicine assai leggermente s'accorsero
	17	da nulla	da cosa alcuna

II, II, 1 e ss.		Rinaldo d'Esti	Rinaldo d'Asti
II, III,	9	non bastando alle cominciate spese solamente le loro rendite	non bastando alle cominciate spese seguire le loro rendite
II, IV,	19	come che poche forze n'avesse	come che poche forze rimase gli fossero
II, V,	11	s'avvisò questa donna	s'avvisò questa cotal donna
II, VI,	14	già l'ora della terza valicata	già l'ora della terza passata
	20	mandò indietro	cacciò indietro
	46	omai sicuramente	omai assai sicuramente
	71	discretissime persone mandò	discretissime persone a così fatti servigi mandò
	76	spiegare, e perciò	spiegare, non che con penna scrivere, e perciò
II, VII,	38	dimenticatane, a servirle	dimenticatane, solamente a servirle
	77	si giacque più mesi lieto. Lo 'mperadore	si giacque più mesi lieto ed in quiete con lei alle Smirre si dimorò. Lo 'mperadore
	100	pristino stato	debito stato
	106	La donna, la quale	La giovane, la quale
	108	presero a fuggire	cominciarono a fuggire
	116	Signor mio, sì come ella	Signor mio, ordinatissimamente sì come ella
II, VIII,	26	nocente	colpevole
	43	si sentía consumare	si sentía venir meno
	68	con divoto cuore	con pietoso cuore
	96	guiderdonare il dovesse	guiderdonare il volesse
	97	non è qui, con l'aiuto	non è qui, ma con l'aiuto
II, IX,	19	Disse Ambruogiuolo	Disse allora A.
	19	savie	discrete
	28	d'un suo forziere trasse	d'un forzier di lei trasse
	30	la forma della camera e le dipinture	la forma della camera della donna e le dipinture
	34	e al famiglio	al quale famiglio
	34	senza niuna misericordia	senza niun fallo
	38	non avete offeso	non avete voi offeso
	42	in Albegna disceso	in Alba già disceso
	45	saracini in Acri	saracini e altri in Acri
	48	essendo egli ad un fondaco	essendo egli un giorno ad un fondaco
II, X,	13	Paganin da Mare	Paganin da Monaco
	26	il tuo Ricciardo	il tuo messer Riccardo
	37	in peccato pestello [Barbi]	in imbeccato pestello
II, concl.,	6	del novellare ci posiamo	delle novelle ci posiamo
	9	cosa molto disiderata	cosa molto da lui disiderata
	10	che più piacesse	che più dilettasse
III, I,	12	il lor ragionare	il lor ragionamento
	12	Nuto diceva	Nuto faceva
	26	tutto il dì che	tutto il dì di quelle che
III, II,	26	E come che varie cose gli andasser per lo pensiero	E ancora che varie cose gli andasser per lo capo
II, III,	31	parenti, e parmi	parenti in sogno, e parmi
	44	Figliuola, qui	Figliuola mia, qui
	53	come il mattutino della seguente notte fu	come il mattutino della seguente notte venuto fu
III, IV,	4	una donna	una sua donna
III, V,	7	per via di vendita	per modo di vendita

	7	da ogni uom separato	da ogni uom spartito
III, VII,	16	cominciò a riguardare	cominciò seco a riguardare
	25	seppellito, se ne bucinasse	seppellito, alcuna cosa se ne buccinasse
	26	Io veggio che Iddio	Io veggio bene che Iddio
	67	tenendo la sua voce	riconoscendo la sua voce
III, VII,	71	lo serverò fermamente	lo serverò pienamente
	79	veramente credeva	fermamente credeva
III, VIII,	29	cominciò a raccontare	cominciò a ragionare
	60	a migliaia	a milioni
III, X,	3	dall'effetto che voi	dall'effetto di ciò che voi
	29	Rustico non la richiedeva	R. più non la richiedeva
	31	d'ogni sua cosa	d'ogni suo bene
II, concl.,	18	canzone, nella quale	canzone, la quale
IV, intr.,	2	dalla mia estimazione ingannato	dalla mia estimazione oltre modo ingannato
IV, I,	4	ad un figliuolo del duca di Capova datola	ad un figliuolo del duca di Capova per moglie datala
	26	cader nell'animo	capere nell'animo
	41	Ragguarda tra tutti	Ragguarda adunque tra tutti
	45	le lacrime	le tue lacrime
IV, II,	7	de' maggiori cassesi	de' maggiori c'ha Ascesi
IV, III,	13	da voi ardete	da voi tutti ardete
	25	stava. La Maddalena	stava e pertinace. La Maddalena
IV, IV,	17	la nave: Iddio	la nave, mentre Iddio
IV, IV,	21	infiammato più che prima	infiammato assai più che prima
IV, V,	6	Lisabetta là dove	l'Isabetta chetamente là dove
	12	fracidi, e parvele	fracidi indosso, e parvele
	15	la licenza d'andare	la licenza da' fratelli d'andare
IV, VI,	8	che avea nome	il cui nome era
IV, IX,	15	il marito disse	il marito rispose
IV, X,	5	le feste, così	le feste e le digiune, così
	19	un'arca non troppo grande, la quale	un'arca non troppo grande ed assai bella, la quale
	31	fece un gran romore che niuna cosa	fece un gran romore dicendo che niuna cosa
V, I,	11	levato il capo	levato alto il capo
	23	tornare uomo	tornare uno uomo
	41	sè essere all'isola di Rodi pervenuti	sè avere all'isola di Rodi afferrato
	49	una nobile giovane e bella della città, chiamata Cassandra	una nobile giovane e bella della città, ed era chiamata Cassandra
	67	Cimone sopra la testa	Cimone con la sua spada sopra la testa
V, II,	22	cagione	ragione
	36	già nel cuor di lei	già nel freddo cuor di lei
V, III,	21	come presso fosse ad Alagna	come presso fosse Alagna
	25	rispose: Non ci sono	rispose: Abitanze non ci sono
V, IV,	33	Ricciardo di quindi s'uscì	R. chetamente di quindi s'uscì
	41	Farete bene	Farem bene
V, V,	2	meritamente più di te	meritamente di te
	28	ne la portò a Fano	ne la portò e andonne a Fano
V, VII,	4	li quali costeggiando	li quali corseggiando e costeggiando

	5	nella casa pur	nella casa più
V, VIII,	6	cosa che gli piacesse	cosa che egli facesse
	36	sotto i pini dintorno	sotto i pini nella pigneta dintorno
V, concl.,	3	si riscosse	si riscotesse
VI, IV,	9	essendo un poco turbata	essendo turbata
VI, IX,	8	che avesse il mondo ed ottimo	che avesse il mondo al suo tempo ed ottimo
	10	essendo quelle arche [Barbi]	essendo arche
	14	ci ha detta onestamente in poche parole la maggior villania	ci ha onestamente e in poche parole detta la maggior villania
VI, X,	13	queste parole	queste cose
	38	non senza fatica	non senza sete
VI, concl.,	13	che voi in ciò non foste colpevoli	che voi in ciò foste colpevoli
	27	nell'acqua riguardando vi si vedeva	nell'acqua vi si vedeva riguardando
	47	le fosse stato cagione	le fosse cagione
	16	s'ha recata	s'ha menata
VII, II,	19	io conosco chi tu se'	io ti conosco e so chi tu se'
	25	se di nulla	se d'alcuna cosa
	31	fuvvi entrato dentro e cominciò a radere	fuvvi entrato dentro incontanente e cominciò a radere
	32	cominciò a dire: Radi	cominciò a dire al marito: Radi
VII, III,	26	udendo, disse	udendo, dolente disse
VII, V,	12	in questa maniera trapassare	in questa guisa trapassare
	14	tanto fece che, per veder	tanto fece che, una volta, per veder
VII, VI,	16	Io fo boto a Dio che io	Al corpo di Dio io
	17	nella corte smontato	nella sua corte smontato
VII, VII,	13	rimaso, madonna	rimaso a casa madonna
	36	attendere	aspettare
	39	seguirà maraviglioso diletto	seguirà poi maraviglioso diletto
VII, VIII,	15	non cessando	non restando
	20	mercè per Dio	mercè per l'amor di Dio
VII, IX,	14	con l'animo dir le facesse	con l'animo le dicesse
	20	a' disideri della tua giovanezza	a' diletti della tua giovanezza
	74	tu dì' che vedevi	tu dì' che hai vedute
	75	essere in una	essere nascosamente in una
VIII, II,	35	Buglietto d'Alberto	Buglietto dall'Erta
	45	non ci presterà	non mi presterà
VIII, V,	8	disse loro: Se vi cal di me	disse loro: Deh se vi cal di me
VIII, VI,	48	non potendo più, la gittò	non potendo più sofferire, la gittò
	53	tu avevi quinci sù	tu avevi non so dove quinci sù
VIII, VII,	21	non è ella potuta venire	non è ella ancora potuta venire
	72	creder nemico	aver per nemico
	77	questa notte, stando ignuda, assiderare	questa notte, sopra questa torre stando ignuda, assiderare
	88	ponesti l'anima mia	ponesti la vita mia
	107	sì come io credo	sì come io spero
	107	cadere	morire
	110	di costà sù scendere	di quinci discendere

	127	ogni altra fiera	alcuna fiera
	133	niuno uomo	niuno buono uomo
	144	la fante e alla casa	la fante e la donna e alla casa
VIII, VIII,	35	nella miglior pace del mondo	nella miglior pace e nella miglior concordia del mondo
VIII, IX,	6	aveva in costume	aveva in usanza
	11	desinare	mangiare
	13	e più	e molto più
	14	in corso, affermandogli	in corso, e con grande istanza il pregò che gliel dicesse, affermandogli
	31	verità, e in tanto	verità si disse mai per alcuno, ed in tanto
	87	la roba mia dello scarlatto con la quale	la roba mia dello scarlatto col batalo del vaio con la quale
VIII, X,	3	donne, manifesta	donne, assai manifesta
	8	dal libro della dogana s'informano	dal libro della dogana o dai sensali s'informano
	10	una di queste barbiere	una di queste femine barbiere
	16	alle schiave	alle sue schiave
	23	servito cenò	servito con la donna cenò
	24	della vita di lei udito bucinare	della vita di lei e de' suoi costumi udito bucinare
VIII, concl.	8	cantando e ballando un gran pezzo si trastullarono ... nonostanti quelle che volontariamente da più di loro erano state dette, comandò	un gran pezzo cantando e ballando si trastullarono ... nonostanti quelle che volontariamente avean dette più di loro, comandò
IX, intr.,	6	più liete	più belle
IX, I,	16	che tu oda o senta	che tu oda o vegga o senta
IX, II,	11	della cella, e quello	della cella di costei, e quello
IX, III,	24	se io scampo di questa, ella se ne potrà	se io scampo di questa, ella non saprà sì bel giuoco fare che mai più l'avvenga fatto, ella se ne potrà
	27	un podere	un bel podere
IX, IV,	2	ma tacendosi	ma già tacendosi
	17	stasera a Torrenieri	stasera a buon'ora a Torrenieri
	22	lasciato nello albergo in arnese, avendo prima ogni sua cosa giucata	avendo prima ogni sua cosa giucata, lasciato nello albergo in arnese
IX, V,	1	ha gravissima	ha con lei gravissima
	5	ardirò, oltre	ardirò nondimeno, oltre
	37	mi par pur vederti	mi par già vederti
	39	sista [Barbi]	sosta
	42	senza più aver fatto	senza più avanti aver fatto
IX, VI,	7	casa della giovane	casa del padre della giovane
	11	altro che strettamente	altro che assai strettamente
	16	per vederlo	per meglio vederlo
IX, VIII,	4	e di mangiare	e che di mangiare
IX, IX,	5	aiutatori e governatori	governatori e aiutatori
	25	con orgoglio	orgogliosa
IX, X,	20	s'appiccano	s'appigliano
	23	sarebbe ragione	sarebbe mercè
IX, concl.,	4	sia da ritornare alla legge	sia bene il ritornare alla legge
X, II,	3	da persona	da alcuno
	21	corte di Roma	chiesa di Roma

X, III,	5	di Ponente verso Levante	di Ponente verso le parti di Levante
X, IV,	3	alcuna parte [Barbi]	alcuna cosa
	22	tutte vi fossero e che	tutte vi fossero doppie e che
X, IV,	26	senza attendere il fine	senza attendere di vedere il fine
X, V,	4	barone, il quale	barone del paese, il quale
	26	da più speranza acceso	da più speranza acceso che mai
X, VI,	11	quattordici anni	quindici anni
	17	Le fanciulle	Le giovani
	29	diliberato avete di dovere le due figliuole torre	diliberato avete di torre le due figliuole
	30	il suo onore e la sua speranza	il suo onore, il suo bene e la sua speranza
X, VII,	21	il mio stato sapere	il mio stato vedere
	28	n'andò e con lei	n'andò alla casa di lei e con lei
	40	vede	vede e conosce
	42	mi disposi di far	mi disposi del tutto di far
X, VIII,	17	amorose forze	amorose leggi
	39	con buona speranza ti disponghi	con buona speranza vivendo ti disponghi
	48	veggendo	udendo
	109	in Acaia	ad Atene
X, IX,	42	io mi parto	io da te mi parto
	84	con un beveraggio, e fattogli	con un beveraggio a messer Torello, e fattogli
	88	stato posato	stato di buona pezza posato
X, X,	63	con lieto animo prendi questa che tu mia sposa credi e il suo fratello: sono i nostri figliuoli, li quali	con lieto animo prendi questa che tu mia sposa credi e il suo fratello per tuoi e miei figliuoli: essi sono quegli li quali
	66	reputaron	giudicaron

Sarà bene ripetere che questo elenco non pretende affatto di essere esauriente; esso si limita alle divergenze, come si è già detto, più notevoli, ed esclude per principio tutte le varianti minute (ortografia e forma dei vocaboli, collocazione dei pronomi atoni, accordo dei participi, ecc.), di cui rese conto nella citata rassegna l'Ageno (contrapponendo alla lezione Branca quella Massera-Petronio); varianti da far risalire in ultima analisi alla preminenza accordata dall'editore al tipo Mannelli in confronto al tipo Berlinese e viceversa. Sebbene incompleto, il nostro elenco è tuttavia sufficiente a far comprendere fino a che punto debba sentirsi perplesso, di fronte a questi risultati, il lettore di oggi.

È utile anzitutto sgombrare il campo di tutti quei punti in cui la conoscenza dei dati raggiunti dal Branca da parte del Singleton avrebbe potuto giovare a quest'ultimo ad evitare errori (in taluni casi bastavano anche del resto le ragioni già addotte dal Barbi). Nella colonna di sinistra è riferita la lezione del Singleton, in quella di destra le correzioni senza dubbio giuste del Branca:

II, II,	1 e ss.	Rinaldo d'Asti	Rinaldo d'Esti
II, IX,	42	Alba già	Albegna

II, x,	37	in imbeccato pestello	in peccato pestello
III, vii,	67	riconoscendo la sua voce	tenendo la sua voce
III, viii,	2	Venuta la fine della lunga novella d'Emilia...; per che la reina, alla Lauretta con un sol cenno mostrato il suo disio, le dié cagione di così cominciare	Venuta la fine della lunga novella d'Emilia..., la reina ecc.
VI, ix,	10	essendo arche	essendo quelle arche
IX, v,	39	sosta	sista
X, iv,	3	alcuna cosa	alcuna parte

Nei primi due esempi la lezione corretta dal Branca è quella che il testo esige; il terzo e i tre ultimi son casi di intervento congetturale estremamente probativi, come ebbe a dimostrare il Barbi; nel quarto, la variante accolta dal Singleton è un'evidente *lectio facilior*; nel quinto infine, l'errore dell'editore americano (e cioè quel *per che* del tutto superfluo) si giustifica in rapporto a una variante *Venuta era la fine* (che potrebbe avere tutti i numeri per esser ritenuta come la lettura più persuasiva; ma, che una volta che essa sia esclusa, comporta la soppressione della congiunzione). Un altro assai probabile errore del Singleton è da rilevare in

III, i,	11	A Masetto, udendo egli le parole di Nuto, venne nell'animo un disidero sì grande d'esser con queste monache, comprendendo per le parole di Nuto che a lui dovrebbe potere venir fatto di quello che egli disiderava, che tutto se ne struggeva	A Masetto, udendo egli le parole di Nuto, venne nell'animo un disidero sì grande d'esser con queste monache, che tutto se ne struggea, comprendendo per le parole di Nuto che a lui dovrebbe poter venir fatto di quello che egli disiderava

La collocazione dell'inciso *che tutto se ne struggea* riesce assai più naturale nel testo del Branca (che è quello di tutti i codici della redazione definitiva); qui il Singleton è stato indotto ad adottare la soluzione diversa dalla sua simpatia, di cui si dovrà ancor discorrere, per il Laurenziano XLII, 3 (che è il solo manoscritto che la registra).

D'altra parte saranno da eliminare, allo stesso titolo, i casi in cui il Branca dà una lezione certamente erronea, mentre il Singleton (riportato nella colonna a destra) ci fornisce il testo esatto:

IV, ii,	11	fedel commissario	fedecommissario
IV, iii,	30	infinitamente	infintamente
IV, ix,	9	queste due speculazioni	queste sue speculazioni
VIII, concl.,	11	se 'l fosse sentito	s'el fosse sentito

Avvertiamo che si tratta in questi casi di probabili sviste tipografiche, tanto che li abbiamo esclusi dal nostro elenco delle divergenze testuali.

In tutti gli altri casi la spiegazione della doppia lezione richiede un discorso assai più lungo; e d'altronde il problema vuol essere esaminato nel suo complesso, tenendo conto cioè anche di tutti quei passi

nei quali il Branca e il Singleton si trovano d'accordo nell'integrare o correggere il testo vulgato.

Qui torna opportuno riassumere i concetti esposti, nell'abbozzare una classificazione sia pure sommaria e parziale dei manoscritti, dal Singleton nella nota critica in appendice alla sua edizione. Egli distingue anzitutto il complesso dei codici in due grandi gruppi, sulla base di una serie di varianti scelte in modo da rispondere alle due condizioni: 1) che nel loro particolare contesto si dimostrino perfettamente accettabili in ciascuna delle due lezioni testimoniate; 2) che in una o nell'altra delle due versioni siano registrate in tutti i testi a noi pervenuti del *Decameron*. Da tale confronto risulta l'identificazione di una famiglia *x* e di un'altra famiglia *ab*; mentre fra l'una e l'altra rimane un certo numero di codici oscillanti (misti o contaminati). Ai fini della ricostruzione della lezione definitiva del Boccaccio, il Singleton mette da parte le testimonianze della famiglia *x* e dei « misti » (le quali potranno essere usate solo come strumento di controllo, sia per stabilire i rapporti interni fra i manoscritti dell'altro gruppo, sia in ultima istanza per determinare la scelta del testo nei casi più dubbi); e passa a considerare la situazione di *ab*, distinguendo in seno ad esso due sottofamiglie, con lo stesso procedimento di una scelta di varianti adiafore: la sottofamiglia *a*, rappresentata dal Parigino 482 e dal Marciano X, 446; e la sottofamiglia *b*, costituita dal Berlinese (da cui dipendono per vie diverse il Mannelli, l'edizione *Deo Gratias*, la veneziana del 1471 e la mantovana del 1472, nonché il codice della Leicester Library di Norfolk) e dal Laurenziano XLII, 3. È evidente che il passaggio dall'uno all'altro grado del ragionamento presuppone la convinzione non dimostrata, ma nell'insieme attendibile, di trovarsi volta per volta di fronte a una redazione ulteriore del libro perfezionata rispetto alle precedenti. La conclusione che scaturisce necessariamente da tali premesse è che la volontà ultima del Boccaccio è rappresentata dai testi di *b*, da correggere negli errori evidenti ereditati dal loro archetipo attraverso il confronto coi manoscritti del gruppo *a*, non senza tener conto, quando sia il caso, anche del peso rappresentato dal complesso di tutta la tradizione. Non occorre qui ripetere quanto sia arbitrario questo modo di dedurre la classificazione del materiale in base alle presunte varianti d'autore, che è un modo di confondere o per meglio dire di capovolgere l'ordine naturale di due distinti problemi. Esso porta, nei momenti decisivi, l'editore a fondare gli sviluppi del suo ragionamento, anziché su un dato oggettivo, su un vero e proprio atto di fede (cfr. II, 378, 383-85), del resto esplicitamente confessato. Ma non è il caso di insistere troppo su questo punto, che avrebbe un valore capitale solo in vista di un'edizione critica totale del *Decameron*, che ne riproducesse fedelmente tutta la storia, la genesi delle sue varie fasi e anche la fortuna postuma. Posto invece il fine esclusivo e limitato di riprodurre quella che possiamo considerare con sufficiente certezza la volontà ultima

dell'autore, questo procedimento ha il vantaggio di sgombrare il campo fin dal principio e di mettere in rilievo le testimonianze fondamentali. Vero è che esso esclude *a priori* il problema, che potrebbe dimostrarsi essenziale domani anche ai fini di una meno approssimativa classificazione, di una possibile vicenda autonoma, anteriore o posteriore alla definizione strutturale dell'opera, di novelle singole o di singoli gruppi di novelle (problema che il Barbi aveva pure additato e che non è impunemente trascurabile).

Ad ogni modo, ciò che importa soprattutto stabilire è che un tale metodo, mentre conserva una sua relativa validità finchè si tratta di isolare i testi che ci serbano le redazioni più tardive dell'opera boccaccesca (di operare cioè, per usar le sigle del Singleton, il primo grosso taglio fra il gruppo *ab* e *x*), diventa via via meno utile a mano a mano che ci si approssima alle fasi conclusive del processo classificatorio (e l'operazione si esercita su un materiale sempre più assottigliato e meno vistoso), fino al punto di non permettere nessuna conclusione sicura per quanto riguarda le posizioni rispettive dei testi di *ab*, e la stessa distinzione, che al Singleton pare così certa, di *a* da *b*. Inoltre, se esso metodo vuole mantenersi coerente con se stesso, deve necessariamente risolversi in una linea di successive approssimazioni alla redazione finale, che si escludono via via, fino a pervenire ad un nucleo di pochissimi testi usufruibili per la ricostruzione della lezione critica. Le varianti adiafore, riconosciute come varianti d'autore, impongono la linea di un cammino ascendente, che, una volta intrapreso, non è più in alcun modo reversibile. Una volta ammesso, per esempio, che *a* rappresenti una fase di elaborazione intermedia fra *x* e *b*, ne consegue che *a* perde ogni attitudine ad essere adoperato come termine di controllo, salvo i casi, invero pochissimi, di errori evidenti e di lacune obbiettivamente accertate nell'archetipo di *b*. Ogni ipotesi che tenda ad un certo punto a introdurre, nella serie, che si suppone diacronica, delle varianti, un criterio di scelta rigorosa e meccanica (come sarebbe, per esempio, l'accordo di $x + a$ contro *b*), risulta *a priori* arbitraria.

Mette dunque conto di vedere come gli ultimi editori risolvano le questioni dei rapporti interni nel seno della famiglia *ab*; ed è qui appunto che i risultati del Branca e del Singleton essenzialmente differiscono, come era agevole prevedere. Il Singleton si sforza, come s'è visto, di dimostrare che il Parigino e il Marciano costituiscono un gruppo distinto rispetto ai testi di *b*; che fra questi risultano reciprocamente indipendenti e direttamente derivati da un comune archetipo soltanto il Berlinese e il Laurenziano XLII, 3, mentre tutti gli altri sono copie dipendenti ciascuna per suo conto dal Berlinese. Il Branca invece (per quel che si ricava dalle sue analisi ancora parziali) propende per un sistema meno rigido; trascura il Laurenziano, e accetta come testimonianze parallele, e fra di loro autonome, il Berlinese, il Mannelli e il Parigino. Il problema rimane per ora aperto

e dovrebbe essere affrontato da entrambi gli studiosi con argomenti più ampi e più persuasivi. È molto probabile che il Singleton abbia ragione, contro il Branca, riconoscendo in *a*, cioè nel Parigino, uno stadio del lavoro boccaccesco anteriore a quello che ci conservano il Berlinese, il Mannelli e i loro affini: il che porterebbe automaticamente ad escludere uno dei più importanti elementi di controllo adoperati dal Branca (e anche dal Singleton, come vedremo) per la ricostruzione critica del testo definitivo. D'altra parte è non meno sicuro che i due punti essenziali della costruzione del Singleton, l'uno negativo (inteso a deprimere la testimonianza del Mannelli, considerato copia del Berlinese, sulla scia delle deduzioni del Tobler, dell'Hecker e della Sampoli Simonelli), l'altro positivo (la posizione eminente conferita al Laurenziano, trattato come fonte primaria), non risultano affatto dimostrati. Per il primo, è da dire che le tavole offerte dal Branca, per dimostrare l'indipendenza reciproca del Mannelli e del Berlinese, portano piuttosto a concludere in senso opposto alla tesi del Singleton; per l'altro, dagli argomenti dell'editore americano, si ricava niente più che l'informazione, del resto importantissima, sul valore di una testimonianza finora troppo trascurata, ma collocabile suppergiù sullo stesso piano di quella del Parigino, ovvero, nella più favorevole delle ipotesi, in una posizione intermedia fra il Parigino e il binomio Berlinese-Mannelli, attestante cioè una fase della composizione del *Decameron* posteriore ad *a*, ma pur sempre anteriore all'ultima volontà dello scrittore. Ai fini di determinare esattamente questa posizione del Laurenziano, debbono infatti contare, non meno delle varianti supposte d'autore in cui esso s'accorda con *b*, registrate dal Singleton nelle tavole II, III, IV e V (nelle quali varianti del resto esso va a braccetto con non pochi manoscritti misti o contaminati), anche le divergenze (anch'esse da ritenersi, per coerenza, varianti d'autore) elencate nelle tavole VI e VII, per le quali il Laurenziano si distacca dagli altri codici di *b* e coincide invece con *xa*. Ciò posto anche questo codice perde automaticamente la funzione di controllo interno che il Singleton gli conferisce.

Ora, la maggior parte delle divergenze elencate fra le due più recenti edizioni sono da riportarsi appunto, come è ovvio, a questo diverso modo di considerare i dati della tradizione e i loro rapporti. Il grado di maggiore o minore allontanamento del nuovo testo dalla vulgata si misura alla stregua della maggiore o minor fiducia concessa agli apporti della sottofamiglia *a*, e in seconda linea relativamente all'importanza che si assegna, come strumento di controllo, al Laurenziano. Ma questa fiducia, in entrambi i casi, si giustifica solo a patto di una brusca rottura nella coerenza interna del sistema adottato dagli editori; per il fatto cioè che essi, in un punto determinato del processo (che è diverso in ciascuno, ma che in entrambi è scelto arbitrariamente), si distaccano dal procedimento della ricostruzione

diacronica delle testimonianze, per ritornare quasi senza accorgersene alle norme della più classica critica testuale; e attribuiscono, poniamo, alla formula $x + a$ contro b, ovvero all'altra $x + a +$ Laurenziano contro Berlinese-Mannelli, una validità che è contraddetta da tutta la loro precedente indagine. Allo stato attuale degli studi, e cioè proprio ammettendo le conclusioni generali a cui sia il Branca che il Singleton pervengono, l'unica soluzione logica del problema non può consistere se non in un ritorno più consapevole ai criteri dei più antichi editori; accogliendo cioè come base il testo dato dal Berlinese, dal Mannelli e dai loro affini, e correggendolo e integrandolo, solo dove ciò appaia strettamente indispensabile, con l'aiuto del Parigino e del Laurenziano: solo in tal modo si avrebbe, almeno per ora, la certezza di ricostruire una lezione omogenea e non ecletticamente contaminata. Da una tale soluzione intransigente si discostano in vario modo e per diverse ragioni sia il Branca che il Singleton: piuttosto empiricamente il primo, per coerenza alla sua tesi almeno in parte il secondo. Le correzioni in cui essi concordano dipendono quasi tutte da *a*, ma non sono tutte necessarie. Alcune, specialmente quelle già segnalate dal Barbi, arrecano un reale miglioramento e sembrano eliminare effettivi errori e colmare evidenti lacune; laddove altre sono rappresentate da incisi nient'affatto necessari e che il Boccaccio potè benissimo sopprimere nella redazione definitiva del suo libro. Un attento esame delle tavole III e IV della nota del Singleton, tenendo a confronto i testi dei due editori, mostra quanta parte delle varianti di *a* sia penetrata più o meno abusivamente nel nuovo testo che si propone ai lettori, e in maggior misura (almeno per quanto si riferisce alle integrazioni) nella stampa del Singleton. Il quale si era del resto proposto chiaramente il problema: « Sorge la questione se l'autore stesso avesse potuto cancellare nell'autografo queste parole e questi incisi che in vario modo mancano dalla parte di *b*. A volerle ricondurre al loro contesto, però, non paiono parole superflue o ingombranti ». E non è vero; ché, a guardar bene, sembrano proprio del tutto inutili e non a caso soppresse alcune di quelle integrazioni a cui egli fa buon viso: tali, per citarne solo qualcuna, l'*e pertinace* di IV, III, 25, l'*e assai bella* di IV, X, 19, il *nella pigneta* di V, VIII, 36, la lunga aggiunta (che ha tutta l'aria di una redazione secondaria arbitrariamente inserita nel contesto) di IX, III, 24, e le altre di IX, VI, 7, di X, V, 4, di X, VI, 30, di X, VII, 28, ecc. Né meno discutibili appaiono, a parer nostro, altre correzioni e integrazioni accettate sulla testimonianza concorde di *a* e del Laurenziano. È chiaro che, ove non si accetti la conclusione del Singleton a proposito di questo codice, nessuna ragione deve indurci a preferire *passata* (invece di *valicata*) in II, VI, 14, *cacciò* (invece di *mandò*) in II, VI, 20, *cominciarono* (invece di *presero*) in II, VII, 108, *spartito* (invece di *separato*) in III, V, 7, *pienamente* (invece di *fermamente*) in III, VII, 71, *aspettare* (invece di *attendere*) in VII, VII, 36, *morire*

(invece di *cadere*) in VIII, VII, 107, *in usanza* (invece di *in costume*) in VIII, IX, 6; oppure ad accogliere alcune integrazioni (che non di rado appesantiscono il periodo, come per es. quelle che ognuno potrà riscontrare da sé nel nostro elenco di II, VII, 77, di II, IX, 45, di III, I, 26, di VIII, VII, 77, di VIII, VIII, 35, di VIII, IX, 87, di VIII, X, 8, di X, IV, 22, ecc.). Saranno tutti casi, se mai, da discutere e da vagliare uno per uno. E se fosse lecito contrapporre una nostra impressione a una tesi che vuol essere argomentata, anche se non riesce ad esser convincente, diremmo che da questo complesso di varianti, quasi sempre meno efficaci quando non addirittura infelici, verrebbe piuttosto ad esser confermata la posizione intermedia o collaterale del Laurenziano, anziché quella eminente e primaria che il Singleton gli attribuisce.

Anche il Branca, sebbene più cauto, senza però la giustificazione della coerenza a un criterio comunque adottato che l'editore americano può accampare a sua difesa, incorre abbastanza spesso in correzioni e integrazioni, che egli deriva da *a* o dalla restante tradizione anche quando i testi del gruppo Berlinese-Mannelli non impongono l'esigenza di correggere e integrare: *la chiave della sua cella* (invece di *quella*) in I, IV, 11; *fatica* (invece di *sete*) in VI, X, 38; *ragione* (invece di *mercè*) in IX, X, 23, *quattordici* (invece di *quindici*) in X, VI, 11, *amorose forze* (invece di *leggi*) in X, VIII, 17, sono alcuni esempi, fra parecchi altri, di siffatte mutazioni non richieste dal testo e non sempre felici.

Come è naturale, anche parecchie delle nuove lezioni in cui concordano entrambi gli editori si prestano ad analoghe obiezioni: *avvenendosi* (Introd., 18), *pregare* (Introd., 77), *gravezza* (III, IX, 60), *si rendé* (VII, III, 6), *d'Acaia* (VII, IX, 5), *lo scudiere* (X, I, 11), *comandava* (X, IX, 83), e via discorrendo, son tutte lezioni che non hanno affatto l'aria d'interventi arbitrari di un copista e potrebbero benissimo rappresentare l'ultima volontà dell'autore; analogamente si dica di non poche omissioni, che i nuovi editori si mostran propensi a considerare come lacune casuali e che invece possono accogliersi come snellimenti e miglioramenti voluti del testo. Neppure i casi limite (in cui si configura l'ipotesi del salto materiale da parola a parola uguale: cfr. V, IV, 33 e IX, III, 24) possono questa volta offrire un argomento davvero persuasivo, se si considera la particolare bruttezza delle integrazioni che proprio questi casi sembrerebbero imporre.

Non vorremmo tuttavia che si credesse che noi consideriamo tutta vana la fatica compiuta dagli ultimi editori del *Decameron*: senza dubbio in trent'anni di lavoro molti miglioramenti sono stati proposti, dal Barbi anzitutto (di cui noi saremmo disposti ad accogliere i suggerimenti molte volte anche dove gli altri si trovan d'accordo a respingerli), e poi dal Branca (di cui già abbiamo additato qualche esempio notevole), e infine dal Singleton al quale la fiducia riposta nel Laurenziano ha pur offerto qualche risultato che ci sembra sin-

golarmente persuasivo: tali l'*e puoi* di I, II, 15; il *seguire* di II, III, 9; le integrazioni di I, V, 16; II, VII, 116; III, IV, 4; III, X, 29, per indicare solo i più importanti.

Rimane tuttavia l'impressione che troppe volte ci si sia staccati dalla testimonianza fondamentale, rappresentata dall'accordo fra il Berlinese e il Mannelli, solo per amor di novità; il che vale ovviamente e soprattutto per gli elementi derivati, anche dove il testo poteva star benissimo così com'è, esclusivamente da *a*. D'altra parte non sembra che l'acume degli editori si sia esercitato sempre, come doveva, per espungere tutti gli errori penetrati nei codici giunti a noi dall'archetipo di *b*. È da ritenersi sicura, per es., la correzione congetturale del Barbi in II, VIII, 99 (*Perotto*, invece di *Giachetto*), che è invece trascurata così dal Branca come dal Singleton; è molto attendibile, a mio parere, lo spostamento di parole introdotto dal Massera in III, II, 4, anch'esso rifiutato da entrambi gli editori (d'accordo questa volta col Barbi); l'Ageno ha indicato anch'essa una breve serie di correzioni necessarie (a pp. 242-43 della sua rassegna), e a proposito di una di esse (dove segnala l'arbitrarietà della lezione *in quel mezzo tempo* di II, VI, 24, evidente contaminazione tra « in quel mezzo » e « in quel tempo ») sarà da notare anche il caso analogo di IX, IX, 10: *per tutto il mondo... discorsa per l'universo*, dove uno dei due complementi, *per tutto il mondo* ovvero *per l'universo*, sarà da escludere senz'altro. Aggiungerò che per me ha tutta l'aria di una glossa penetrata in modo surrettizio nel contesto anche l'inciso di VII, V, 7 (*argomento di cattivo uomo e con poco sentimento era*); e ove lo si voglia ad ogni costo accettare per buono, si dovrà se mai adottare l'interpunzione, di gran lunga migliore, proposta a suo tempo dal Barbi.

Ritornando ora, per concludere, all'edizione del Singleton, che qui avevamo il compito di recensire e dalla quale ci siamo troppe volte allontanati, diremo che all'insigne studioso americano è da riconoscere il merito non piccolo d'aver per la prima volta affrontato l'esame integrale della tradizione del *Decameron*, sia pure ai fini di una ricostituzione parziale, nonché l'altro merito, di cui fin d'ora è possibile apprezzare l'utilità anche pratica, d'aver fornito un abbondante materiale, in quei limiti che i caratteri della collezione laterziana gli imponevano, di varianti essenziali, registrate sia nelle tavole sia nell'apparato sommario, sulle quali diventa possibile, se non altro, impostare il primo abbozzo di una discussione.

NATALINO SAPEGNO.

INEDITO DELL'ABATE GALIANI

Il manoscritto del British Museum segnato Eg. 21 reca il terzo capitolo — purtroppo non preceduto e non seguìto da altri — d'un'opera del Galiani, della quale può anche darsi fosse scritto quel solo capitolo, e di cui, a ogni modo, s'ignorava sin qui perfino l'esistenza. Figurarsi che non ve n'è la più piccola traccia o indicazione nei manoscritti galianei, lasciati per testamento nel 1787 all'avvocato Francesco Paolo Azzariti, acquistati nel 1806 dalla famiglia Nicolini e da questa donati alla Società napoletana di storia patria, ove, grazie a Dio, il ciclone bellico non li ha travolti o anche menomamente danneggiati. Come, vivo ancora l'autore, questo frammento capitasse nelle mani d'un francese o, per lo meno, d'uno che sapeva scrivere in francese, e chi fosse costui, non si può dire nemmeno per congettura. Il Grimm? il Diderot? la signora d'Epinay? il tribuno inglese John Wilkes, del quale nel 1765, a Napoli, proprio il Galiani fu confidente e molto pratico soccorritore in un'avventura amorosa? nessuno di questi quattro? Il lettore pensi ciò che più gli piace. Cosa certa è che codesto ignoto ritenne, a ragione, il frammento degno d'una pubblicazione da porre fuori, naturalmente, anonima, salvo poi, forse, a non farne nulla (« forse », giacché un bel giorno potrebbe anche venir fuori, in un esemplare unico, una placchetta, in cui lo ritrovassimo tradotto in francese). Comunque, non sappiamo quando e attraverso quali e quanti trapassi il manoscritto capitò a Londra, ove restò come nascosto nell'ampia e ricca collezione Egerton, in cui l'ha scovato il più giovane di noi due, che ne ha tratto la copia fedelissima che qui si pubblica con quasi eguale fedeltà, dal momento che soltanto quando fosse proprio indispensabile s'è modificata l'interpunzione, e soltanto poche volte si sono sostituite iniziali minuscole alle troppe iniziali maiuscole, delle quali, giusta l'uso settecentesco, è costellato il testo.

Inutile quasi soggiungere che, sebbene frammentario, il capitolo presenta non poco interesse, non fosse per altro che perché ci fornisce un nuovo documento e, in talune parti, molto più esplicito di altri, del modo di pensare del Nostro intorno

al problema religioso. E poi le osservazioni sullo stoicismo e l'epicureismo, nonché sul come ragionassero o sragionassero filosofi e teologi non fanno forse ripensare, per affinità di contenuto, e a malgrado della grande diversità della forma letteraria, ai due scintillanti dialoghi galianei « sur les femmes » e « sur les souliers », nonché a talune delle lettere agli amici francesi?

Per questo motivo, avevamo creduto, in un primo momento, di poter fissare congetturalmente la data dello scritto che ci occupa nel cosiddetto « decennio francese » (1759-65 e 1766-69): quando non era raro il caso che il *petit-abbé*, dopo avere improvvisato questa o quella teoria, questo o quell'ordine d'idee apparentemente paradossali nel salotto della signora d'Epinay, veniva pregato, supplicato, scongiurato dalla « belle philosophe » (come la chiamava il Voltaire) a non defraudare i posteri di cose tanto graziose e originali, ed egli finiva pure col gettar per aria la parrucca, sedersi a tavolino e dar forma letteraria a esse, salvo, un bel momento, a farsi prendere dalla dolcissima pigrizia e lasciare tutto in tronco. Senonché, meglio riflettendo, riteniamo d'esser forse men lontani dal vero anticipando questo solitario terzo capitolo alla non parigina ma napoletana e molto più laboriosa prima giovinezza del Nostro, quando venne composto il mirabile trattato *Della moneta*, e quando molto freschi erano in lui gli studi di filosofia e teologia e freschissima altresì la lettura delle proibitissime opere del panteista Spinoza. Valgano, tra altre, queste ragioni.

1. Non solo il frammento, anziché in francese, è scritto in italiano; ma, ch'è più, ci s'imbatte addirittura in una frase dialettale, del tutto fuori posto in uno scritto destinato a lettori francesi. La frase è: « 'Ngaudio ch'hai tuorto ». Ossia: « Scommetto che hai torto ».

2. Nel frammento s'incontrano allusioni che, inintelligibili a un francese, sarebbero apparse chiarissime a un napoletano. Tale, per esempio, il ricordo di san Gennaro, che il popolino napoletano riteneva e ritiene molto più potente dello stesso Gesù Cristo: tanto che si racconta che, durante un'eruzione vesuviana settecentesca, una femminella pregava Gesù Cristo di interporre i suoi buoni uffici presso l'onnipossente protettore di Napoli a che non facesse divenire ancora più allarmanti le proporzioni di quel cataclisma. Tale ancora l'apologo del « cocchiere »: apologo di pretta marca partenopea, e nel quale non è nemmen detto non si racchiudesse un piccolo o piccolissimo granello di verità. Tale infine la men-

zione del cinquecentesco e testé bruttissimamente e novecentisticamente rifatto ospedale degl'Incurabili, nel quale, ancora ai tempi del Galiani, venivano ricoverati i folli, perché, giusta una prassi, nella quale era asceso a grande celebrità un secentesco « mastro Giorgio » (espressione divenuta oggi, in una parola sola, nome comune e sinonimica di « castigamatti »), vi fossero curati con un fracco di legnate a colazione, a pranzo e a cena.

FAUSTO NICOLINI e FRANCO VENTURI.

CAPO 3°. *Dell'idea di Dio, e delle dimostrazioni metafisiche di esso tutte ridicole per esser sempre men chiare della stessa proposizione che vuol dimostrarsi, e delle ragioni che inducono l'autore ad assumere l'esistenza, ed i principali attributi di Dio per assioma* (1).

Considerazioni sulle pruove, e sulle opinioni di Dio, della sua esistenza, e de' suoi attributi.

La maniera falsa, ed inesatta colla quale è da tutti trattata questa questione, e le molte petizioni di principio, ed altri paralogismi, che si commettono, ma principalmente il non definire le voci, o il non servirsene nel senso in cui sonosi definite la rende oscurissima. Ma a mio credere intendendosi per Dio un creatore, e conservatore delle cose, tre sole opinioni di Dio possono aversi, e non più, e tante appunto ne hanno avute tutti gli uomini che esattamente hanno ragionato. Niuna di queste opinioni si può con argomento, che abbia forza d'[intuizione] dimostrazione, trovar falsa, quindi eterne discordie, e che mai non ponno terminarsi non essendovi forza nelle menti umane, che basti a sradicare alcuna di queste opinioni.

Che tre, e non più siano le opinioni di Dio, eccone la pruova. Questo mondo, e la notizia, che di esso abbiamo è quello che ci conduce alla cognizione di Dio, intendendosi per Dio appunto il conservatore di esso. Or questo mondo, come ogni altra cosa è fatto di materia, e forma. Se dunque si suppongono ambedue queste cose create, ecco un Dio creatore dal niente, e dispositore di tutte le cose, e che può sempre che voglia ritornar questo mondo nel niente. Per conseguenza egli è un ente in tutto distinto dalla materia, e che solo necessariamente esiste. Questo Dio, io lo chiamerò il Dio de' Cristiani, giacchè i filosofi di questa setta appunto questa idea hanno di Dio.

Se si suppone poi che la materia sia increata, la forma creata ecco un Dio che ha dal caos, o per meglio dire dalla materia inerte formato

(1) Qui segue d'altra mano la nota seguente: Par M l'abbé Galiani - N. B. On pourroit imprimer ce morceau après l'avoir traduit; mais il faudroit peut être attendre la mort de l'auteur, ou si on l'imprime de son vivant, il faut supprimer son nom. - Le parole del testo che furono scritte da Galiani e poi da lui concellate e sostituite saranno racchiuse tra parentesi quadre.

il mondo, onde ne' siegue che le leggi del moto, e tutte quelle, che hanno i corpi siano mutabili e non necessarie, ma la loro esistenza necessaria, ed immutabile. Questa ipotesi di Dio riguardo alla morale ha le stesse conseguenze della prima. Ed in essa vien ad esser Dio l'anima, o la mente del mondo, che agitat molem, et magno se corpore miscet. Chiamerò questo Dio il Dio de' Pittagorici; quantunque la più gran parte dell'antichità, e presentemente quasi tutti i filosofi dell'Oriente siano di questa ipotesi.

La terza opinione è che il mondo così nella materia, come nella forma non abbia creatore, ma sia eterno. Già si vede che a buon conto questa opinione non ammette Dio, quando per Dio si intende un autore del mondo. Ma i seguaci di questa opinione per non dire apertamente che essi non ammettono Dio, dicono che Iddio è questo mondo stesso, tal quale il veggiamo. Questa maniera di parlare è un giochetto di parole, che si fa con cambiar la definizione della voce Dio, ma in realtà si suppone che il mondo non abbia cagione efficiente. Questo Dio io lo dirò degli Stoici, seguiti da' Spinosisti, e da gran numero d'altri filosofi.

Più di queste tre opinioni non ve ne sono altre. Ad alcuno farà difficoltà questa proposizione, credendo cha anche l'opinione degli epicurei debba esser numerata, come dall'altre distinta. Ma l'opinione degli epicurei sulla formazione del mondo, e su l'esistenza di Dio è la stessa che quella degli stoici perché se essi ammettono i Dei, non gli definiscono già secondo la mia definizione, sicchè la cosa torna ad un giuoco di parole. Ma in riguardo alla causa efficiente del mondo, essi insieme cogli stoici dicono il mondo non averne alcuna. Nè alcuno creda che essi pongano questo mondo fatto accaso, come alcuni scioccamente credono sbagliando nella definizione della voce caso. Gli epicurei pongono che la materia sia eterna, e le leggi del moto con cui si muovono gli atomi anche eterne, costanti ed immutabili, che che sia se le leggi che essi pongono siano vere o no. A buon conto per caso essi non intendono altro che una fatale disposizione cagionata da leggi immutabili e costanti; giacchè caso non vuol dir altro, che una combinazione necessaria, ma superiore a quella che la brevità della nostra mente possa calcolare, onde è che caso è per sua natura termine relativo. Più non mi diffondo, ma chi ben riguarda vede che l'epicureismo mal inteso è un'ipotesi non solo insussistente; ma che non significa niente facendosi opposizion di parole, ma, ben inteso ch'ei sia, diventa affatto lo stesso che lo stoicismo.

Resta l'idolatria, o sia la pluralità de' Dei, che potrebbe parere un'ipotesi distinta dall'altra. Ma questo è un errore nato dalla voce Dio, di cui al solito si cambia la significazione quando degli idolatri si parla. Gli idolatri fra quali comprenderò anche i Giudei, ed il volgo de' Cristiani non intendono altro per Dio, che quel che noi intendiam o per santo, o per spirito Maligno, o siano Manes. Gli Ebrei per Jehoa non intendevano altro, che quel che intenderebbe un Na-

poletano per S. Gennaro, se combattesse con un Tedesco che avesse seco S. Gio. Neopomuceno; o sia quel che intendeva un Troiano per [Minerva] Venere combattendo con un Greco, che avea seco Pallade: in breve una persona più forte d'un'altra, e che potea vincerla come Cesare vinse Pompeo. Ciò apparisce così chiaro dalle Scritture e principalmente dal [pentateuco] Genesi, e da' Salmi, che sono i più antichi libri di questa Nazione, che non ricerca altra pruova: che i Gentili avessero la stessa idea de' Dei, apparisce dalla credenza in cui erano che questi fossero stati tutti uomini, quanto è a dire, che non potessero essere autori del mondo. E che il volgo de' Cristiani tenga i suoi santi nello stesso concetto che i Gentili i lor Dei, ce lo mostra l'esperienza. In riguardo alla causa creatrice tutti questi popoli, siccome anche tutti gli altri della terra, che non han coltura di scienza, o mai, o quasi mai non vi hanno pensato, ne hanno perciò una idea oscura, ed indigesta e pochissimo pensiere se ne prendono tutti rivolti, come veggiamo a' nostri cristiani fare, a placare e ad adorare questi uomini che essi credono dopo morte avere autorità, e potere su di essi; se a ragione, o a torto io nol so. Io potrei con sicurezza affermare, che di mille cristiani non ve ne ha uno che vada mai a considerare che questo mondo ha bisogno d'una causa efficiente, o che abbia la menoma attenzione per essa causa, allorchè altri gli e ne ha palesata l'esistenza. Si rifletta su questo che io ho brevemente accennato, e si vedrà non esservi difficoltà.

Or torniamo al nostro proposito. Abbiamo già vedute tutte le diverse opinioni sull'esistenza di Dio, pigliando questa voce nel senso in cui è presa da' filosofi, cioè per una causa efficiente di noi e del mondo. Passiamo ora a considerare le diverse opinioni intorno a Dio, intendendo per questa voce un ente che ha autorità su di noi, che ci può far bene o male. Questa è l'idea che di Dio hanno tutti i popoli non colti, questa è l'idea che ne hanno gli idolatri, e questa è quella che molto prima dell'altra si presenta all'animo, questa è quella che è negli animi di tutti, che ha parte nelle determinazioni nostre, e che si dice da filosofi nata nel sentire il tuono, il tremuoto, ed altri oggetti di spavento. In questo senso le opinioni di quest'ente superiore all'uomo sono [anche tre] due. O si ammette che questi enti superiori all'uomo siano di due classi, cioè altri produttori di beneficj, e di piaceri, altri di dolori, e di danni, o si suppone che oltre la causa efficiente non vi siano altri enti superiori all'uomo, quanto è dire che affatto non esistano dei, o dio, giacché l'esser questi uno o più in numero non è differenza considerabile, nel senso da noi già dato in secondo luogo a questa voce. La prima opinione io stimo chiamarla Manicheismo, la seconda per non aver altro nome da dargli voglio dirla Platonismo. Non ho numerata la 3ª opinione che potrebbe esservi, di gente che credesse tutte queste potenze superiori all'uomo benefiche, niuna malefica, perché non v'è niuna nazione, che abbia ciò creduto, forse perché la cagione per cui si credono

queste potenze superiori è tanto il bene, quanto il male che ci vediamo da mano incognita recato.

Ciò posto ognun vede, che sei in tutto diventano le opinioni intorno a Dio, intendendo questa voce in ambedue i sensi. Cioè il Cristianesimo, il Pitagorismo, il Platonismo Manichei, e questi istessi puri. Su queste ipotesi ecco spiegate tutte le varie opinioni che intorno ai Dei hanno avuto, ed hanno tutti gli uomini al mondo. A taluno parrà strano che io chiami la religion de' volgari Cristiani un Manicheismo Cristiano ma avverta costui, essere nostra somma disgrazia, ma inevitabile, che quegli uomini che su questa materia discorrono, che stampano, che argomentano etc. siano tutti del ceto de' filosofi, quanto è a dire di gente che ha già migliorate le sue cognizioni su di essa, e che per conseguenza è d'accordo in averne tutti una stessa idea. Quindi ognuno misurando le idee degli altri dalle sue han detto molte proposizioni del tutto insussistenti. Il dire che l'idea di Dio era in tutti i popoli, intendendo per Dio un ente creatore del mondo, il dire che l'idea di Dio è innata, il dire che l'esistenza di esso non può invincibilmente ignorarsi sono di questa sorta. Così se gli ottentotti conservando le idee che ora hanno di Dio sapessero di esso ragionare quanto prestamente conoscerebbero i filosofi essere a Dio accaduto quel che accade alle femine, le quali non avendo nel loro sesso chi scriva le opere essendo tutte fatte da' maschi si trovano dipinte con un carattere assai diverso da quello che esse hanno in realtà.

Ma giacchè è impossibile che altri che i filosofi abbiano idea di Dio, lasceremo da parte tutte le idee stravaganti che su di esso sonosi formate da' popoli ignoranti, e passeremo a considerare quelle che i filosofi ne hanno; intendendo sempre per Dio un ente creatore del mondo. Ed io farò vedere che l'idee che tutti i Filosofi (sotto questo nome intendo anche i teologi Cristiani) hanno dell'ente creatore sono così ridicole come quelle del più sciocco volgo, quantunque in apparenza sembrino giustissime. Ambedue contengono il gran paralogismo di applicare a Dio le cose, e le idee che convengono all'uomo, ma quelle del volgo [sono] lo hanno più manifesto, quelle de' savj più astruso e difficile a scoprire. Il contadino romano fà Giove mangiator di nettare, il [filos] teologo Cristiano lo fà giusto: ambedue dicono uno sproposito. Nel primo è chiaro il paralogismo che egli volendo dare a Dio ogni piacere, gli da quel che a lui è piacere, e facendolo uomo lo fa mangiare. Ed il secondo quantunque nasconda l'errore sotto una voce di oscurissimo significato, non è men ridicolo perchè, volendogli dare ogni perfezione, gli dà la giustizia che a lui sarebbe perfezione l'avere. Ma definita la vera giustizia si vede che senza esser uomo, ed ubbidiente a legge superiore, non si può esser giusto.

Da tutto questo che mostrerassi si tenterà cercare l'idea vera e legittima che di Dio si può avere posto che il mondo sia creato da

una causa eterna: giacchè come già dissi questa quantunque cosa, al sommo probabile, non può con dimostrazione provarsi. E si concluderà quella verità quanto meravigliosa altrettanto vera, che niun popolo è stato ancora sulla terra che abbia avuta idea d'un Dio degno, a parer loro, d'essere imitato. Che di tutti i popoli del mondo, tolti i Cristiani, ciò sia, e sia stato sempre vero niuno è fra noi che lo ponga in dubbio; ma che i Cristiani anche siano tali, chi è cristiano ed ha fatto l'occhio a queste irragionevolezze, non così facilmente l'accorderà. Ma per restare egli convinto mi si permetta di addur qui qualche esempio.

Se un gran Signore avesse ricevuto un affronto da un suo cocchiere che egli ama: l'affronto non può, secondo le leggi cavalleresche, a cui questo Signore è soggetto, quantunque egli sia quello che queste leggi ha dato, non può lavarsi che col sangue dello sventurato cocchiere per la sua grandezza. Il Padrone che l'ama dopo avère molto studiato ecco l'espediente che trova per salvar la capra, e i cavoli. Ha egli una sua unica figlia. Gli dice, che si faccia stuprare dal cocchiere, che sa essere molto libidinoso, e dandogli ogni comodità di ciò fare, la figlia è felicemente stuprata. Ciò fatto il Padrone costringe il cocchiere a sposarla, dicendo: '*Nguadio, ch'hai tuorto*. Ecco nobilitato con novella invenzione il cocchiere, renduto pari, anzi parente, e genero al suo Signore. Nè alcuno creda che questo atto potesse apportar macchia al Cavaliere, la sua illustre prosapia essendo tale da non fargli specie uno stupro più o meno. Nobilitato il cocchiere la stessa notte dello sposalizio il Padrone fa attaccar briga fra sua figlia e il marito, e dando al medesimo una grossa scopa in mano permette (avvertite che non era sua volontà) che la figlia sia solennemente dissestata. La figlia, raro esempio di virtù conjugale, udendo il padre in corruccio per le bastonate da lei ricevute se le getta a' piedi, le domanda perdono, grazia pel marito, e tra per esser ella sua unica figlia, e per esser quello suo [suocero] genero, il padrone gli perdona ogni delitto presente e passato, dandogli ancora, (chi 'l crederia) la facoltà di perdonarsi da se medesimo tutti i futuri. Indi contento di averlo con si straordinari onorj, ed incredibili arricchito, lo lascia nella stessa miserabile condizione di cocchiere, senza farlo nè più buono, nè più ricco. Finalmente si ripiglia la figlia in casa, lasciando solo al marito la piena possessione del corpo della medesima fino a poterla prostituire a chiunque le piaccia. Così salva questo Cavaliere la capra, e i cavoli. Che si direbbe ora di lui? All'Incurabili! E pure non credo che umanamente si potrebbe con più esattezza imitare la grande, gloriosa, misericordiosa, divina, ed imperscrutabile redenzione dell'uman genere. Questa è la condizione delle cose del mondo, chi ruba poco è un ladro, chi molto è un conquistatore. Quel che in piccolo pare sproposito, in grande diventa mistero. Diciamo anche un altro esempio di questa fatta, de' tanti che ve ne sono, in conferma di quel che ho detto di sopra.

UN GIUDIZIO INEDITO DEL CESAROTTI SU CHATEAUBRIAND

È noto l'interesse vivo che il Cesarotti ebbe sempre per le letterature straniere, e la sua prontezza nell'accoglierne ogni nuova espressione, incarnando in ciò veramente quel suo ideale del critico che « concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello ». Conoscitore e ammiratore fu soprattutto (a parte l'episodio famoso dell'infatuazione per Ossian) degli scrittori francesi: non solo di quelli del grande secolo e del periodo illuministico, in special modo Voltaire, ripetutamente e altamente celebrato e del quale tradusse pure due tragedie (il *Cesare* e il *Maometto*), ma anche di quelli più recenti, di coloro che oggi appaiono come i precursori o addirittura gli iniziatori del romanticismo. Il Cesarotti vecchio si dichiara « infuriato di trasporto » per le opere di Madame de Staël, nelle quali trova « impasto di eloquenza e di ragione, ... morbidità sublime... dolce e profonda sensibilità... novità e finezza di pensieri, ... colorito d'espressioni... alterezza di carattere sicuro e nobile » (1). Si sa che nel maggio del 1805 egli s'incontrò a Padova con la scrittrice e che dichiarò poi al Monti di averla veduta con « ammirazione e trasporto » (2).

Sull'ammirazione per la Staël avrà influito, oltre la ben nota facilità del Cesarotti ad accendersi di entusiasmo di fronte a donne colte e intelligenti, anche la stima e l'ammirazione altissime da lui professate per il padre della scrittrice, il Necker, del quale si vantava di seguire la filosofia e del quale trovava evidenti riflessi nel carattere e nelle opere della figlia. Più genuina, diciamo così, ispirata soltanto da consonanze di sentimento e di gusto letterario, dovette essere invece la predilezione per Chateaubriand: « Chateaubriand

(1) M. Cesarotti, *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, a c. di V. Malamani, Roma, 1884, pp. 97-98.

(2) M. Cesarotti, *Opere scelte*, a c. di G. Ortolani, Firenze, 1946, II, p. 434, n. 2.

è uno di quei pochi autori ch'io prediliggo, e che formano la mia biblioteca del cuore ». Così egli scriveva alla Contessa Livia Dragoni, dolendosi insieme che lo scrittore francese avesse dato un giudizio di « negligente disprezzo » su Venezia (1). Che cosa gli piacesse in Chateaubriand possiamo supporlo con una certa sicurezza: la sentimentalità, la malinconia, il colorito poetico, « ossianesco » dello stile. Comunque di questo interesse per l'opera di Chateaubriand l'unica testimonianza diretta che finora si possedesse, a quanto mi risulta, era il brano di lettera riferito. Posso ora addurne un'altra, tratta da una lettera inedita del Cesarotti, che ho avuto recentemente la fortuna di scoprire. Si tratta di un giudizio su *Le Génie du Christianisme*: « *Le Genie* (sic) *du Christianisme* di Chateaubriand è un'opera originale fatta di materiali tutti vecchi, ma da lui accozzati in un modo nuovo anzi singolare ». La lettera, che contiene questo passo, è indirizzata al Conte Zacco (2) e fu scritta da San Donà di Piave il 4 settembre 1803. A parte il giudizio riportato, essa mi sembra nel suo insieme un interessante documento della personalità del Cesarotti, che viene utilmente a integrare quelli già conosciuti, e ritengo quindi opportuno riprodurla per intero, premettendo qualche breve notizia che valga a chiarirne l'occasione, lo spirito e le allusioni che vi sono contenute.

Nel settembre del 1803 il Cesarotti si recò ad Aviano, nel Friuli, per visitare una sua infelice amica, Elisa Sartogo. Ma fin dall'agosto aveva lasciato Padova per San Donà di Piave, dove si fermò parecchi giorni, ospite dell'arciprete, l'abate Boldrin. A questo soggiorno accenna in una lettera a Giustina Renier Michiel del 29 agosto: « Arrivai qui felicemente e me la passo con una tranquillità gioviale presso questo arciprete dei filosofi, che, a guisa delle castagne, sotto una scorza ruvida e alquanto piccante racchiude un frutto

---

(1) M. Cesarotti, *Epistolario*, Pisa, 1813, IV, p. 5. Nell'agosto del 1806 Chateaubriand aveva fatto pubblicare sul *Mercure de France* una lettera piena di giudizi assai sfavorevoli su Venezia, definita fra l'altro « une ville *contre nature* ». Dalle accuse di Chateaubriand Venezia fu difesa da un'altra delle amiche del Cesarotti: Giustina Renier Michiel (cfr. M. Cesarotti, *Op. scelte*, cit., II, p. 378, n. 2; G. Rabizzani, *Chateaubriand*, Lanciano, 1910, pp. 226-229; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, I, p. 96).

(2) Il Conte Costantino Zacco (1760-1841), nobile veneziano, frequentatore del salotto di Isabella Teotochi Albrizzi e amico di Ippolito Pindemonte, fu fra gli amici più cari del Cesarotti, che gli indirizzò numerose lettere (molte di esse sono iprodotte anche nel II vol. delle cit. *Op. scelte* a c. dell'Ortolani).

sostanzioso, saporito, piacevole... Non mi credete però in ozio; ho qui meco i miei scartafacci, o per dir meglio gli altrui, e lavoro a mio dispetto, *ut adimpleantur scripturae*... Il mio viaggio in Friuli non si farà così tosto, e prevedo che non sarò di ritorno fuorché sul fine di settembre » (1). Sulla tranquillità e piacevolezza del suo soggiorno presso l'arciprete, ma anche sul dispiacere di non poter iniziare subito il viaggio nel Friuli per ragioni di riguardo verso il suo ospite, ritorna in una lettera del 29 agosto all'amatissimo discepolo Abate Giuseppe Barbieri: « Io son qui e mi trovo bene come puoi credere; ma la miglior parte è divisa fra Aviano e Praglia (2). Preveggo che la mia gita in Friuli sarà ritardata più di quel che vorrei, e me ne duole anche perché questa dilazione mi ritarda il ritorno. Ma convien ch'io rispetti le convenienze del mio ospite... » (3). La lettera allo Zacco ci offre un quadro più dettagliato delle occupazioni del Cesarotti a San Donà, fornisce indicazioni più precise sulle ragioni che ritardavano il suo viaggio ad Aviano, e più ampiamente dipinge lo « stato della *sua* fantasia e del *suo* cuore » (4).

Questa lettera fa parte di una vasta raccolta di autografi (circa 400, quasi tutti lettere) di letterati e personaggi illustri, messa insieme da Monsignor Stefano Rossi (1803-1857), e ora proprietà della Famiglia Rossi di Genova, che qui ringrazio, anche a nome degli studiosi, per la liberalità con la quale mi ha permesso di esaminarla e mi ha dato facoltà di riprodurne le parti più interessanti. Monsignor Stefano Rossi è una singolare figura di letterato e di prelato-diplomatico (fu dapprima Segretario della Nunziatura Apostolica in Toscana, poi Capo della Segreteria del Ministero dell'Interno dello Stato Pontificio e prelato domestico del Papa Gre-

(1) *Cento lettere*, cit., pp. 60-61.

(2) L'Abbazia benedettina di S. Maria di Praglia, sui Colli Euganei, dove si trovava il Barbieri.

(3) *Epist.*, ed. cit., vol. V.

(4) Essa, tra l'altro, permette di precisare meglio la data di un'altra lettera, inviata da S. Donà al Conte Francesco Rizzo, l'amico della Renier, e che l'Ortolani riporta a pp. 422-23 della sua cit. scelta, attribuendola alla « fine d'agosto » o al « principio di settembre 1803 ». In essa il Cesarotti, dopo aver descritto con nuovi particolari il suo viaggio fino a S. Donà, e aver ripetuto gli elogi dell'ospite arciprete, scrive: « Il cattivo tempo volea sconcertar i miei disegni, ma sembra alfine raccomodarsi, ed io prevalendomi di questa calma, mi avvio in oggi verso Friuli ». Ora nell'inedita allo Zacco da noi riprodotta, che porta la data del 4 settembre, il Cesarotti dice: « fra mezz'ora cangio scena e domani son in Aviano ». La lettera al Rizzo sarà quindi anch'essa da attribuire al 4 settembre.

gorio XVI, infine Governatore della Provincia di Ancona), intorno alla quale vado raccogliendo notizie, ripromettendomi di illustrarla adeguatamente in altra occasione. La sua raccolta di autografi contiene parecchi documenti di notevole interesse: fra gli altri lettere del Monti, del Giordani, del Pindemonte, del Cesari, che intendo pubblicare prossimamente. La lettera del Cesarotti, che riproduco qui di seguito, non è firmata, ma reca di pugno del Conte Zacco la seguente annotazione: « Padova, 27 dicembre 1829. Certifico che questa lettera è autentica dell'Abate Professor Melchiore Cesarotti che scrivendomi non firmava mai le sue lettere. Costantino Co.Zacco ».

MARIO PUPPO.

S. Donà, 4 settembre 1803.

Amico dilettissimo,

questa data sorprende me, non che voi. L'Arciprete disposto di accompagnarmi a Salice per andar più oltre aspetta riscontri dall'altro amico (1) che da Udine dovea passar alle montagne ed io dovea adattarmi alle convenienze dell'ospite. Così passai questi giorni apparentemente tranquillo ma coll'inquietudine del desiderio che anch'essa si aumenta in ragione inversa dei quadrati delle distanze. Ciò che mi circonda non era molto atto a distrarmi. Il paese non presenta né divertimenti né amenità, e per se stesso non valea la pena di lasciar per lui Selvagiano (2) e Padova, vale a dir Zacco. Un'ora di passeggiata e la conversazione coll'amico fanno tutto il mio trattenimento. Il resto del tempo lo passai nella mia stanza occupato nella grand'opera di spulciare e mondar camicie alla poveraglia letteraria. Questo grave e importante lavoro fu però spesso interrotto da una lettura interessante. *Le Genie du Christianisme* di Chateaubriand è un'opera originale fatta di materiali tutti vecchi, ma da lui accozzati in un modo nuovo anzi singolare. Ne parleremo a lungo a suo tempo. Ora ho tutt'altro in capo che i due Testamenti. Fra mezz'ora cangio scena e domani sono in Aviano. Questo cenno vi basta per capir lo stato della mia fantasia e del mio cuore. Se volete ora saper le mie disposizioni, eccole. Starò nell'eliso dieci giorni che purtroppo avranno le ale. Tornerò a S. Donà per dimorarvi altri tre o quattro giorni donandoli all'amico, passerò quindi

(1) Non so a chi si alluda.

(2) Selvagiano (sic) è Selvaggiano o Selvazzano, la villetta presso Padova che il Cesarotti aveva eletto come suo amabile « romitaggio » campestre e dove negli ultimi anni trascorreva la maggior parte del suo tempo.

a Venezia per trattenermi soltanto quanto basta a far che Checo (1) torni a Padova e a Selvagiano a prender il cavallo e venir a levarmi, il che fatto mi staccherò bruscamente dall'isola di Calipso e sarò con voi. Checo darà a voi l'avviso del giorno e riceverà quello dell'ora. Vi ringrazio di tutte le vostre cordiali attenzioni; e delle notizie che m'avete dato di Santo (?) (2) e che bramo possano verificarsi. Una vostra visita alla Sig.ra Laura (3) sarà un tratto amatorio per me. Non voglio prevenir la Michiel del mio passaggio perché non amo di andar sulla Gazzetta (4). L'Arciprete vi saluta e vi ringrazia. Se il caro Barbieri è a Padova dategli un bacio per me di quei cento che vi mando. Addio con tutto il cuore.

---

(1) Forma dialettale di « Checco », « Francesco ».

(2) Non so chi sia questo « Santo ».

(3) La « Signora Laura » è certamente Laura Botton, una vecchia signora che dal 1802 andò ad abitare in casa del Cesarotti e fu sua donna di governo negli ultimi anni. L'abate diceva di aver « acquistato in lei più che una sorella » (cfr. *Op. scelte* a c. di G. Ortolani, cit., II, p. 450, n. 1).

(4) Anche nella ricordata lettera al Conte Rizzo c'è un accenno, poco chiaro, alla « Gazzetta » della Michiel: « Dite all'amica ch'io son suo e vostro, vostro e suo in perpetuo. Vorrei che la sua Gazzetta fosse veritiera ma non so fidarmene ».

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANGELO MONTEVERDI. — *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli.* — Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1954, pp. 320.

Sette studi compongono questo bel libro; e come l'Autore è medievalista, nel numero piace leggere il simbolo medievale d'una conchiusa armonia. È l'armonia in cui s'esprime una personalità compiuta di studioso, caratterizzata fin dagli esordi da una rara maturità, e svoltasi poi con ammirevole coerenza, senza mai appannare, al contrario sempre rinnovando — anzi, se così posso dire, affinando — la nativa freschezza. Quanti altri, non solo studiosi, ma scrittori, potrebbero permettersi la giustapposizione, così felice da parer maliziosa, d'una fatica di quarant'anni or sono a pagine recenti e recentissime? I sei saggi raggruppati nella prima metà del volume appartengono infatti al decennio 1942-1952: sono, insomma, tutti posteriori alla seconda guerra mondiale; mentre anteriore addirittura alla prima è il settimo, che apparve già sulle pagine di questo *Giornale* nei lontani anni 1913-1914, e occupa ora da solo la seconda metà del libro.

L'ordinamento della raccolta segue naturalmente una linea impersonale, che combina la distribuzione logica con la successione storica degli oggetti: vengono prima due *excursus* largamente panoramici, poi tre monografie su autori e testi lirici siciliani, infine due trattazioni assai larghe su opere prosastiche toscane: in bella simmetria compositiva, entro la quale a sua volta l'ampiezza dello studio finale equilibra i pesi fra Duecento e Trecento. Ma per additare, di là dalla struttura, il significato della raccolta, converrà richiamarsi alla cronologia personale, *ex parte Auctoris*, e prender le mosse, come dal più antico, proprio dal lavoro qui collocato ultimo, quello su *Gli « esempi » di Jacopo Passavanti* (pp. 167-303). È una ricerca ormai meritamente famosa tra gli specialisti di letterature medievali; meno forse tra gli studiosi delle moderne letterature che fan professione di critica stilistica. Nel noto consuntivo di Helmut A. Hatzfeld, *A Critical Bibliography of the New Stylistics applied to Romance Literatures*, 1900-1952, Chapel Hill, 1953 (« The University of North Carolina Studies in Comparative Literature », V), non la troviamo citata. Eppure, se c'è un saggio che mostri esemplarmente come

una ricerca di fonti possa — e in ultima istanza debba — attraverso l'analisi comparativa dello stile, tradursi in puntuale commento e giudizio estetico, è proprio questo del Monteverdi, che ad un'erudizione sicura nel dominare materiali vasti e di non banale accessibilità (per alcuni inediti lo studio è condotto direttamente sui manoscritti) sposa un gusto non meno sicuro nell'interpretare e lumeggiare gli accenti espressivi dei testi fino alle più sottili sfumature. E tutto v'è così ben fuso, così limpida e scorrevole l'esposizione, così lineare e scevro d'ostentazioni lo stile — preciso senza pedanterie, elegante senza preziosità, serrato senz'ermetismi —, così discreta la presentazione, non appesantita da premesse programmatiche né da sottolineature, che al lettore meno avvertito rischia di sfuggire non solo l'esatta misura della novità e ricchezza d'osservazioni e risultati, ma soprattutto l'originalità precorritrice del metodo. A confermarla potrà valere, in definitiva, proprio la *Bibliografia* dello Hatzfeld, che nella sezione dedicata allo studio delle fonti entro l'ambito della stilistica comparativa (cap. III, sez. B, p. 29 ss.), se non registra questo precoce frutto — sfuggito forse appunto per la sua isolata precocità —, deve poi scendere a cercare i primi esempi citabili ad almeno un decennio più tardi, agli anni dal 1923 in poi (e ad opere sostanzialmente assai meno impegnative).

A testimoniare d'altra parte l'ancora attuale, anzi attualissima, validità e fecondità del lavoro monteverdiano, potrà valere il suggerimento che dalla sua lettura ricavava pur ora (mi riferisco ad una comunicazione privata) quegli che della critica stilistica è oggi il maggiore rappresentante, lo Spitzer. Con la consueta acutezza di percezione e prontezza combinatoria, egli prospetta l'opportunità d'estendere lateralmente la ricerca, paragonando all'uso che fa delle sue fonti il Passavanti quello che delle loro fanno altri due autori neolatini, spiritualmente assai prossimi, tesi in uno sforzo analogo di concretizzazione, e cronologicamente non molto distanti, di circa un secolo più antichi: il francese Gautier de Coincy e lo spagnolo Gonzalo de Berceo. Un tale parallelo mirerebbe a caratterizzare non solo le diverse personalità dei tre scrittori, ma pure i diversi ambienti che li condizionarono e si riflettono nelle loro opere, insomma le tre diverse tradizioni linguistico-letterarie delle tre principali nazioni romanze, colte in un momento decisivo della loro formazione. Vastità suggestiva d'orizzonti! L'offerta d'un simile spunto basterebbe da sola a giustificare la ristampa dello scritto di tanti anni fa nel presente volume. Ma si rifletta ancora: chi tale spunto volesse oggi raccogliere, si troverebbe già innanzi, sia pur bisognose di controlli ed integrazioni, solide basi erudite: non avrebbe che da riprendere, per Gautier de Coincy, lo studio fondamentale del Mussafia (1),

(1) Adolfo Mussafia, *Ueber die von G. de Coincy benützten Quellen*, Vienna, 1896.

saldandolo ad ottimi contributi recenti, come quelli offerti pur ora da Baudoin de Gaiffier (1); potrebbe rifarsi, per Gonzalo de Berceo, alle ricerche di Richard Becker (2). E sull'uno e sull'altro autore troverebbe già delineati, in altri studi, giudizi critico-estetici più o meno accettabili ma sufficientemente aggiornati al gusto e alla metodologia odierna; per Gonzalo anche qualche saggio recente d'analisi stilistica (3), anche un diretto avvio alla caratterizzazione mediante il raffronto con le fonti (4); e s'avvantaggerebbe poi in generale di tutte le esperienze compiute dalla stilistica nella sua fioritura e nel suo svolgimento recente. Basterà paragonare questa situazione (su cui appunto perciò ho indugiato con qualche precisazione di riferimenti bibliografici) a quella così scarsa d'appigli, così deserta di modelli, nella quale si trovò, di fronte al suo argomento, il Monteverdi, per rendersi conto della somma di lavoro analitico e della straordinaria capacità di sintesi occorse ad una trattazione che riesce a congiungere ricerca erudita ed analisi stilistico-letteraria in modo tanto agile ed esauriente, e con tanto anticipo sugli orientamenti successivi della critica.

Le stesse qualità si ritrovano negli altri saggi. Tra questi il più vicino, per il suo argomento, allo studio sugli « esempi » del Passavanti è quello, sinora praticamente inedito, che s'intitola *Che cos'è il « Novellino »* (pp. 125-166). Come conviene al compendio d'un corso di lezioni, la trattazione, pur serbando tutte le doti migliori di precisione e d'eleganza, è contenuta in un ambito più didascalico, ma tocca d'altra parte una problematica più vasta. Accanto alle questioni relative alle fonti e all'arte, affronta infatti anche tutte le altre relative all'opera, da quelle di critica testuale (particolarmente notevoli, come invito e guida, le conclusioni riassunte nel paragrafo *Compito degli editori*), a quelle di critica storica circa la patria del testo, la sua datazione, il suo autore — o piuttosto: gli autori e il raccoglitore —, lo scopo infine della raccolta ed il suo inquadramento nella novellistica medievale. D'una trattazione così densa ed essenziale è praticamente impossibile il riassunto, improponibile senza nuove ricerche una qualsiasi integrazione di sostanza. Al recensore non resta perciò se non segnalare, a titolo di supplemento bibliografico, alcune pubblicazioni recentissime, sopraggiunte

(1) Baudoin de Gaiffier, *Les sources latines d'un miracle de G. de Coincy: l'apparition de S.te Léocadie à S. Ildephonse*, in *Analecta Bollandiana*, 71 (1953), 100-132; e *La source latine du miracle « dou saint dent nostre Seigneur » attribué a G. de Coincy*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, 54 (1953), 195-201.

(2) Richard Becker, *Gonzalo de Berceo's « Milagros » und ihre Grundlagen*. Strasburgo, 1910.

(3) José Ferrer, *Berceo: « Milagros de Nuestra Señora »: aspectos de su estilo*. in *Hispania*, 33 (1950), 46-50; ed ancor prima Georges Cirot, *L'expression dans Gonzalo de Berceo*, in *Revista de Filología española*, 9 (1922), 154-170.

(4) Nel libro di Camillo Guerrieri Crocetti, *Gonzalo de Berceo*, Brescia, 1947.

a toccare qualche punto dello stesso argomento durante o dopo la stampa del libro: la pregevole antologia di *Volgarizzamenti del Due e Trecento* a cura di Cesare Segre, Torino, 1953, pp. 49-57, per la novella ambientata « in Provenza alla corte del Po », il cui protagonista chiamato « messer Alamanno » s'identifica, come è noto, col trovatore Rigaut de Berbezilh (ed. Gualteruzzi, nov. LXIV; cfr. Monteverdi, p. 158 ss.); l'utile nota di Alberto Del Monte, *La novella del tempo fallace*, in questo *Giornale*, 131 (1954), 448-452, che pone a riscontro la nov. XXI dell'ed. Gualteruzzi e una novellina nel *Promptuarium exemplorum* di Martin Polono, illustrando poi brevemente la varia fortuna del motivo; infine il modesto articoletto di Marcel Carrières, *De quelques sources occitanes du Novellino italien*, in *Revue des Langues romanes*, 72 (1955), 29-34, che reca tenui e in parte discutibili osservazioni sulle novelle XI, XIX, XX, XLII, LXIV dell'ed. Gualteruzzi (1). Non occorre aggiungere che nessuno di questi contributi potrebbe suggerire modifiche di sostanza alla linea dell'esposizione monteverdiana; ma solo e tutt'al più l'inserzione di qualche confermativo riferimento, la più minuta precisazione di qualche particolare. Per contro la stessa particolarità di tali schede supplettive fa ancor più risaltare la compiutezza e compattezza del lavoro compiuto dal Monteverdi, la quantità di conoscenze analitiche di cui è sostanziato, la solidità della sintesi cui si è saputo elevare.

Questa straordinaria capacità di visione sintetica, dall'alto, questa prontezza a sussumere una molteplicità di fatti particolari e di notizie erudite in una prospettiva panoramica unitaria, agile ed esatta, ha come componente fondamentale un profondo senso della storia. Ciò riesce soprattutto evidente nell'altro scritto sinora inedito che apre il volume, ed è in esso uno dei più brevi, ma anche uno dei più densi e suggestivi: la conferenza che illustra *Il problema del Duecento* (pp. 3-18). Il problema di cui tratta è per un lato quello, affacciatosi già agli eruditi del Settecento e dibattuto poi espressamente dal Novati, dal Vossler, dal Gorra, dal Parodi, dallo Zingarelli, dal Russo: come spiegare il ritardo con cui sorge la nostra letteratura nei confronti delle altre neolatine? Ma a questa domanda se ne salda strettamente un'altra: come spiegare, di fronte allo stacco in altri paesi così sensibile tra periodo medievale e periodo moderno, la sostanziale continuità con cui si svolge dal Duecento fino ai giorni nostri la tradizione linguistico-letteraria italiana? Il Monteverdi fa

(1) Una segnalazione del genere può farsi, tornando un momento indietro, anche per un'altra questioncella comparativa accennata nel saggio passavantiano. Là dove il Monteverdi parla dei rapporti fra il Passavanti e il Boccaccio nello svolgere la novella famosa del carbonaio di Nevers, conviene inserire l'osservazione che il Boccaccio aveva presente anche il *De Amore* di Andrea Cappellano, come ha opportunamente mostrato CARLO GRABHER, *Particolari influssi di Andrea Cappellano sul Boccaccio*, in *Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero dell'Università di Cagliari*, 21 (1953), II.

subito constatare come considerazioni unilaterali, di tipo letterario-retorico, non bastino a risolvere il problema ed abbiano anzi sospinto qualche critico a induzioni fallaci; e subito avverte che le ragioni della differenza tra il nostro ed altri paesi sono da cercare su un piano più complesso: esse « saranno fornite dalle condizioni della civiltà », cioè appunto dalla storia nella sua pienezza. In concreto, egli spiega il ritardo della nostra letteratura, rispetto alla francese, soprattutto con la differente evoluzione sociale dei due popoli; e spiega poi la più salda continuità della tradizione italiana attribuendone il merito principale alla più efficace azione dell' « elemento individuale », rappresentato da personalità potenti di scrittori: Dante, subito rincalzato da Petrarca e Boccaccio. Risposte eterogenee? Non credo che sia tradire il pensiero del Monteverdi, ma piuttosto svolgerne qualche implicazione, cercar di stringerle in una formula che elimini tale apparenza. Si tratta solo di mettere in più esplicito rilievo l'unità del principio esplicativo, già postulata dalla saldatura dei due quesiti. In breve (e s'intende che riassumere i fatti in questo schema didascalico significa raggelare la fluidissima dovizia di sfumature della lezione monteverdiana): la letteratura volgare nasce in Francia come espressione di vivaci ambienti feudali e chiericali; in Italia — dove la feudalità, assai meno vigorosa, tendeva a gravitare nell'orbita d'iniziative d'oltralpe, e la chiesa era più direttamente legata al naturale conservatorismo della curia romana — la letteratura volgare nasce invece (Sicilia a parte) come espressione della classe borghese, le cui energie si liberano più tardi, ma possiedono in compenso una superiore potenzialità di sviluppo, attuandosi in strutture che facilitano le affermazioni individuali e l'irradiazione del prestigio letterario come durevole forza unificatrice. Non si tratta dunque di ricorso a due distinte chiavi d'interpretazione: astrattamente sociologica per la prima ed astrattamente individualistica per la seconda risposta; la spiegazione è coerente, ed unico il principio che la informa: uno storicismo concreto, integrale.

Ho detto poco sopra: Sicilia a parte. Diverse da quelle italiane centrosettentrionali sono infatti le condizioni del Mezzogiorno e dell'isola, dove nasce, all'ombra della corte, la Scuola siciliana. Appunto a lumeggiare questa differenza — che spiega, fra l'altro, perché nel Mezzogiorno manchi una poesia politica — è dedicato il secondo saggio panoramico (*Poesia politica e poesia amorosa*: pp. 19-32); mentre i successivi tre illustrano con puntualità monografica rispettivamente i documenti dai quali si ricostruisce la personalità poetica del sovrano intorno alla cui iniziativa quella nostra prima Scuola lirica si raccolse (*L'opera poetica di Federico imperatore*: pp. 33-58); un testo decisivo per il problema della lingua ch'essa usò (*Per una canzone di re Enzo*: pp. 59-100; si tratta della canzone *S'eo trovassi pietanza*, le cui ultime due strofe sono conservate in veste siciliana da una trascrizione di Giammaria Barbieri, mentre le sillogi mano-

scritte tramandano tutto il testo in veste toscana); infine il significato, non tanto naturalistico quanto stilistico, dell'elemento dialettale nel famoso Contrasto di Cielo d'Alcamo (« *Rosa fresca aulentissima... tragemi d'este focora...* »: pp. 101-124). In particolare questi tre sono scritti la cui pubblicazione in riviste è assai recente; inoltre sugli stessi argomenti in essi trattati sono intervenuti, ancor più di recente, proprio in questi ultimissimi tempi, altri studiosi (1). Risulta perciò superfluo insistere, in questa sede, sull'interesse dei contributi che il Monteverdi v'arreca — accertamenti attributivi e d'autenticità, apporti ecdotici, definizione di canoni per la critica testuale ed esegetica dei Siciliani —; mentre esorbiterebbe dai limiti d'una recensione entrare nelle discussioni particolari e d'elevato livello tecnico, che gli altri interventi (alcuni dei quali assai notevoli) possono suscitare. Del resto lo stesso Monteverdi, nelle poscritte che ha avuto il tempo d'inserire sulle bozze per aggiornare bibliograficamente i suoi saggi fino al momento della pubblicazione, si riserba di riprendere con più agio il discorso, a precisare e motivare talune divergenze fra il proprio e l'altrui pensiero. Una cosa, tuttavia, credo si possa fin d'ora osservare: dove tali divergenze appaiono più meritevoli d'attenzione per l'indiscutibile importanza delle nuovissime accessioni, non si tratta propriamente di dissensi, ma piuttosto di piani diversi di ricerca. Così le conclusioni del Monteverdi sul Contrasto di Cielo non rendono certo illegittime né meno utili ulteriori ricerche dirette, sulla linea tradizionale, ad approfondire lo sforzo d'analisi, classificazione e localizzazione naturalistica dei singoli elementi dialettali riconoscibili nel testo. Ma a loro volta queste ricerche, per quanto sottili e tecnicamente ineccepibili, non possono — proprio per il diverso piano su cui si svolgono — toccare la validità delle ragioni con cui il Monteverdi caratterizza il dialettalismo di Cielo in sede stilistica ed artistica, accostandolo, con originale e luminosa intuizione, al *sayagués* delle egloghe drammatiche spagnole. Sembra logico che in definitiva debba essere questa caratterizzazione a delimitare nella loro portata le conclusioni di quelle analisi, e non viceversa.

---

(1) Alle segnalazioni che il Monteverdi stesso ha potuto fornire in apposite poscritte, si aggiungano ancora: ANTONINO PAGLIARO, *Lingua e stile del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in *Atti del Congresso internazionale di poesia e filologia per il VII Centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo, 1953, pp. 317-336, ristampato nella nuova rivista *Filologia romanza*, 1 (1954), fasc. 1°, pp. 1-21; e GIULIANO BONFANTE, *Ancora la lingua e il nome di Cielo d'Alcamo*, in *Rassegna della Letteratura italiana*, 59 (1955), 259-270. Il Pagliaro ritiene « che siano emersi motivi certi per l'assegnazione del *Contrasto* all'area siciliana nordorientale e per affermare che nella trasmissione di esso è intervenuta, senza svisarne la fisionomia fondamentale, una recitazione calabrese »; ma riconosce che la componente dantescamente definibile con la qualifica di « mediocre » « non è dialetto schietto, ma è, a sua volta, lingua speciale che merita di essere studiata oltre quella stessa ambientazione dialettale ».

Ancora piace osservare come il piano radicalmente nuovo su cui il Monteverdi ha portato la questione del dialetto di Cielo sia, in fondo, quello stesso che costituiva, quarant'anni or sono, l'anticipatrice novità dello studio passavantiano: una sensibilità tutta moderna ai valori espressivi, « stilistici », innestata su un'erudizione oggi così rara da potersi dire di stampo antico, e l'una e l'altra dominate e coordinate da una profonda vocazione alla piena intelligenza storica del fatto letterario. Si salda così il circolo armonioso di questi saggi, raccolti sotto il segno d'una davvero insigne « fedeltà d'interessi e di lavoro ». Attraverso il loro insieme s'intravvede già, di là da essi, la trama — e qualcosa più della trama — di quel *Duecento* che il Monteverdi ha da tempo promesso alla vallardiana « Storia letteraria d'Italia ». E più vivo che mai ne viene suscitato il desiderio e l'augurio che la sua mano maestra possa presto condurlo a termine e donarlo ai nostri studi. AURELIO RONCAGLIA.

FRANCO GAETA. — *Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'umanesimo italiano.* — Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1955, in-8°, pp. 262.

Questa del G. è una compiuta monografia sulle opere e sulla figura di Lorenzo Valla. Ad ogni settore della varia e complessa produzione dell'Umanista è dedicato un capitolo. Vengono successivamente esaminati il dialogo *De Voluptate*; quello sul *libero arbitrio*; il significato della nuova filologia visto attraverso le *Dialecticae Disputationes*, le *Elegantiae*, le *Adnotationes in Novum Testamentum*, e il dialogo *De professione religiosorum*; la *Declamatio* contro la donazione di Costantino; ed infine l'opera storica, le *Adnotationes in Titum Livium* e i tre libri delle storie di Ferdinando d'Aragona.

Ma, se l'esposizione procede esaminando successivamente e partitamente le singole opere, l'intento del G. è di dare un quadro complessivo, una « biografia spirituale » del Valla, pur attraverso l'apparente disparità della sua opera filologica e filosofica, storica e letteraria; e situando quest'opera nelle sue relazioni col movimento umanistico è dato modo di valutarne l'importanza storica e il valore che essa assume nella storia del pensiero. Tale unità si coglie nel significato da dare alla ricerca filologica del Valla: filologia vien considerata come il mezzo più idoneo a scoprire, o riscoprire, la realtà essenziale dei rapporti umani e della loro storia, ritrovando così un senso più umano e più pieno della vita morale e religiosa. Viene pure delineato il carattere di questo pensiero, che si atteggia ad un tempo restauratore ed innovatore, senza per altro porsi come puro ritorno alla sapienza antica o come dichiarata e cosciente frattura.

Del dialogo *De Voluptate* il G. si studia di dare un'interpretazione equilibrata e comprensiva. I discorsi del Beccadelli e del Niccoli, ambedue rivolti contro l'astratto ideale stoico della virtù, ma d'intonazione epicurea l'uno e cristiana l'altro, non sono da vedersi in contradizione, nè il pensiero dell'autore è da individuarsi unilateralmente nell'uno o nell'altro, in quanto il discorso del Beccadelli assume la funzione di rivendicare la positività di ogni elemento naturale; mentre la felicità piena, la vera *voluptas*, sta nei beni futuri non in quelli presenti. Permane così la trascendenza, in cui tuttavia la natura non è negata, ma potenziata ed elevata: ci troviamo cioè di fronte ad un tentativo di mostrare la presenza dell'elemento edonistico nella morale cristiana. Pure nell'oscillazione quale si riflette anche nelle diverse edizioni del dialogo, pure nel potenziale dualismo sorto dal tentativo di conciliare il naturalismo epicureo e la concezione cristiana della *charitas* e della beatitudine celeste, il *De Voluptate* può considerarsi « un ideale momento preliminare che culminerà in una nuova direzione della filosofia ».

Le opere successive del Valla rappresentano un allargamento di orizzonti nella nuova visione dei rapporti tra uomo e uomo e uomo e Dio. Nel dialogo *De libero arbitrio* il Valla affronta il problema della libertà dell'uomo: prende le mosse dalle premesse poste dalla tradizione teologica, ma esce da quest'ambito e la soluzione agnostica e fideistica rappresenta una presa di posizione contro lo sterile intellettualismo della Scolastica. La libertà umana non è negata ma da teorema dimostrabile sillogisticamente diventa postulato, nel richiamo alla concezione attivistica di San Paolo del primato della *charitas* sulla *scientia*. Il problema è quindi portato dal piano teologico a quello propriamente umano, ed umano è l'intelletto che lo esamina.

Particolarmente interessanti sono poi gli accenni che il Gaeta fa degli echi e degli sviluppi che questo dialogo ebbe in Erasmo, Lutero e Calvino. Uguale intento e analogia di metodo sono riconosciuti nella *Dialecticae disputationes* e nelle *Elegantiae*: un bisogno cioè di concretezza e di chiarificazione, di ricondurre la dialettica alla sua natura di *res brevis et facilis*. La via per la quale si compie questo processo è la filologia, intesa a scoprire e ritrovare il vero significato delle parole, e quindi la *res*, la realtà. L'importanza filosofica e storica di questo metodo si può vedere considerando in che modo gli eretici italiani del '500, per esempio il Serveto, si rifacessero all'analisi del concetto di *persona* identificato dal Valla con quello di *qualitas*, nella loro critica alla concezione trinitaria (1).

La ricerca filologica del Valla risponde anche ad un'esigenza religiosa: l'aspirazione cioè al ritorno ad una purezza di contenuto religioso conseguibile anche a costo di opporsi alla tradizione più con-

(1) In questa parte e in alcuni altri spunti il G. si rifà all'opera di DELIO ANTIMORI: *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1939.

solidata. Tale è appunto il significato delle *Adnotationes in Novum Testamentum*, in cui viene rivendicata a tutti la piena facoltà di esaminare criticamente (in senso ben inteso filologico non ancora ermeneutico-teologico) il testo della Sacra Scrittura. Una delle conseguenze più radicali che il metodo filologico del Valla permetteva di trarre è vista dall'A. nel dialogo sulla professione dei religiosi. Qui, attraverso la critica al concetto di voto si giunge alla rivendicazione della qualifica di *religiosus* ad ogni *fidelis*: i voti di obbedienza, povertà e castità, non rappresentano di fronte a Dio alcun titolo di privilegio nei riguardi della massa dei credenti, ma semplicemente un *supervacuum*, un di più non richiesto. In questo il Valla va al di là del diffuso motivo umanistico della polemica contro i frati, nella rivalutazione delle ricchezze e della vita attiva. Mentre Poggio, p. es., attacca i frati non in quanto tali ma per le loro malefatte, egli intacca i principii stessi che giustificano la loro esistenza.

Il metodo filologico, volto a ritrovare il significato originario dei termini, reca come conseguenza la scoperta della « dimensione spirituale » della storia; e ricercando la storica realtà dei fatti umani porta nella loro valutazione un nuovo originale senso realistico. Questo realismo, secondo l'A., informa e fa l'importanza dell'opuscolo contro la donazione di Costantino nel campo del pensiero politico. Alla concezione medioevale dell'impero universale, alla teorica assolutistica del potere, viene sostituito il principio del libero ed autonomo costituirsi dei popoli secondo le proprie esigenze e le loro particolari capacità e bisogni. L'A. vede qui già adombrato il principio del contratto, inteso come rapporto bilaterale tra principe e popolo, che è garanzia di *libertas* e *res publica*.

Alla luce di questi principii l'A. può rivalutare l'opera propriamente storiografica del Valla, di fronte al giudizio negativo datone dal Fueter. Dapprima esamina la posizione del Valla nei confronti della storia romana, quale si coglie nelle *Adnotationes in Titum Livium*, nella stessa *Donazione di Costantino* o nelle prefazioni delle *Elegantiae*. Nell'esaltazione del periodo repubblicano visto come l'epoca più gloriosa della storia romana, si ritrova l'amore delle libere istituzioni e delle ordinate competizioni, mentre l'impero viene concepito alla stregua di ogni altro organismo politico che, affermatosi con la forza ora non sopravvive altrimenti che attraverso il patrimonio culturale e l'universalità della lingua.

Una notevole importanza è attribuita al Proemio delle storie di Ferdinando di Aragona. Qui col dare il primato alla storia sulla poesia e la filosofia si giunge alla consapevolezza di come la saggezza e tutta la cultura sorgano dalla riflessione storica che meglio scopre i valori essenziali e più veri dell'uomo, e assume quindi funzione esemplificatrice.

Ed anche nel corso dei tre libri delle storie, pur nei loro limiti di *opus rethoricum*, è da notare l'amore ed il gusto della propria realtà

storica dei singoli fatti, nel rifiuto, ad es., di adoperare la terminologia classica per indicare denominazioni ed oggetti moderni, o nella realistica spregiudicatezza di certi episodi.

L'intento del G. è, come abbiamo visto, di cogliere il carattere proprio del pensiero del Valla, al di là dei giudizi sommari e spesso parziali, salvo alcune recenti eccezioni, che finora erano stati dati. E non si può dire che non vi sia riuscito, non fosse altro che per il quadro complessivo che dell'opera del Valla per la prima volta ci viene dato, e per l'ampia prospettiva storica in cui essa viene collocata. Pure al fondo della lettura rimane in noi qualche perplessità: vi è ancora qualcosa della personalità del Valla che sfugge ad una determinazione precisa, a una storica caratterizzazione. Non è beninteso una vera e propria manchevolezza del G., ma una grossa difcoltà insita nell'argomento stesso.

Nell'introduzione si accenna al duplice atteggiamento di restauratore ed innovatore del Valla; alle diverse direzioni che verrà a prendere il suo pensiero, cui si richiamarono Erasmo, ma anche Lutero e gli eretici italiani del Cinquecento. Ciononostante il Valla « come quasi tutti gli umanisti quattrocenteschi... non viene mai meno ad una interpretazione ortodossa della dottrina della Chiesa ». Abbiamo poi visto come il *De Voluptate* venga definito « un ideale momento preliminare che culminerà in una nuova direzione della filosofia, e come in esso perduri una « posizione dualistica che permane attraverso tutto il secolo XV ». E procedendo nell'analisi che il Gaeta fa delle opere successive si notano sempre le medesime antitesi: da un lato anticipazione, a volte stretti legami con pensatori religiosi cinquecenteschi, accenni suggestivi che danno un'impronta di modernità al nostro autore: ma d'altra parte questi tratti rimangono frammentari nel quadro di un pensiero che alla luce della speculazione moderna appare estremamente asistematico, quasi, direi, non consapevole della portata delle proprie affermazioni e timoroso di trarne le conseguenze. Ma a questo punto occorre ristabilire le proporzioni storiche, cercare di rendersi conto delle ragioni delle caratteristiche di questo pensiero, visto nell'interno suo articolarsi. E per far questo è necessario per un momento dimenticare l'elaborazione successiva, estraniarci, per quanto è possibile, dalla nostra mentalità. Chè se da un lato il Valla ci appare pensatore asistematico e frammentario, dall'altro possiamo rilevare nelle sue opere un'intima coerenza, una tonalità costante e, come è stato recentemente notato (1), « una attenta lettura di tutta l'opera del Valla ci pone di fronte ad aspetti e sviluppi molteplici di una sola intuizione e di una sola esigenza ». E sono questi tratti fondamentali che richiedono un'analisi che li

(1) Francesco Adorno, *Di alcune orazioni e prefazioni di L. Valla*, in *Rinascimento*, dic. 1955, pp. 151-224.

specifichi nella loro portata, sì da poter poi illuminare e chiarire gli aspetti così vari e diversi della produzione valliana.

Ora il G. al momento di formulare il proprio giudizio si lascia talvolta portare al di là del contesto valliano, col risultato che la definizione anche se non errata riesce generica, non caratterizzante. Per esempio, quando le *Elegantiae* vengono definite (p. 86) « metodo per una completa esegesi della costruzione umana: quasi una metodologia della storia sorta sulle uniche basi che il momento storico poteva offrire, cioè l'osservazione linguistica e la compresa storicità del linguaggio », non si può non rilevare l'arbitraria e impropria trasposizione di concetti del moderno storicismo al pensatore quattrocentesco.

Ma dove vorrei soffermarmi più a lungo è sul capitolo riguardante la *Donazione di Costantino* (p. 129-160). Anche qui, insieme a considerazioni giuste, come l'aver rilevato il diverso ambito in cui si muove il Valla rispetto alle tradizionali dispute su questo argomento (p. 149), e lo sforzo di ricollegare i motivi della « donazione », con quelli delle altre opere del Valla; o il giusto inquadramento storico della questione che permette di valutare con equilibrio l'immediato significato politico dell'opuscolo; ove si tratta invece di individuare e definire quei « concetti giuridico-politici che non hanno corrispondenza nè nella tradizione nè nella pubblicistica contemporanea », non si esce dall'ambito di un giudizio che par quasi farsi forte di alcuni concetti e categorie del pensiero moderno, a cui vengono poi riportati e riferiti i singoli brani dell'opera esaminata. Non che l'A. non si renda conto di questo rischio, anzi più di una volta si nota lo sforzo di ristabilire le proporzioni storiche (cfr. p. es. p. 150 e p. 160), ma non per questo il procedimento riesce sostanzialmente diverso da quanto è stato indicato.

Sembra a questo punto opportuno segnalare i rischi di certe interpretazioni idealistiche, derivate in questo caso, se non erro, dall'opera del Saitta sull'Umanesimo, in cui coll'assegnare valore assoluto ed universale ai fatti storici e alle opere di pensiero, si finisce con il negare la storia stessa, in quanto tali opere e tali fatti non sono più essi nella loro individualità ma i concetti che stanno a rappresentare. Sta bene a proposito del Valla di parlare di realismo, di « intuizione dell'agire politico »: ma quel che importa non è tanto di vedere l'importanza che per questo assume in una astratta storia della speculazione politica, distinta dal campo religioso e da quello filologico, quanto il modo in cui il Valla da un determinato punto di vista e dai suoi particolari interessi e problemi giunge alla presa di posizione che ci interessano e che poi classifichiamo come concernenti il campo della filologia, della religione, della politica. Ci sarà così dato modo di renderci conto più esattamente della reale portata e del significato delle affermazioni in esame, e si potranno anche chiarire alcune apparenti contradizioni.

Ma si può proprio interpretare la *Donazione di Costantino* in termini di speculazione politica, a meno che la formula di « importanza etico-

politica » si intenda nella sua accezione più vasta, cioè come modo nuovo di porsi di fronte alla cultura, alla religione, alla realtà in genere? Proviamo a considerare l'opuscolo del Valla non tanto per gli accenni ad una interpretazione della realtà storico-politica, per quanto suggestivi possano essere, in esso contenuti, ma innanzi tutto inserendoli nell'insieme dell'opera valliana. Vale a dire riportarsi attraverso la lettura della *Declamatio* al centro della personalità e degli interessi del suo autore.

Consideriamo una affermazione iniziale: l'autore non si ferma dinanzi ai rischi derivanti dalle sue affermazioni perchè difende la *verità*, e verità è Dio stesso. Questa espressione è caratteristica ed insistente nelle opere del Valla (1). Di quale verità si parla? di una più retta interpretazione filologica, storica, o di una verità filosofica, religiosa? Non si può dare risposta al quesito ove si intenda e si trasponga la concezione moderna di filologia e critica storica alla visione umanistica del Valla. Filologia sì, ma rivestita di un particolare significato: quale nuovo metodo d'indagine, che si pone in polemica con la vecchia scolastica e in genere con tutte le arbitrarie costruzioni dell'età barbarica. Il fine della ricerca non consiste tanto nel precisare una serie di punti particolari, quanto il ristabilimento della *verità*, intesa nel senso più ampio e generale, che viene in fondo ad assumere un significato religioso. Così si nota agevolmente il parallelismo tra polemica antistoica, rivolta cioè contro un astratto e intimamente falso ideale di virtù, e polemica contro l'astratta e arbitraria speculazione nel *De libero arbitrio*, o la polemica « puristica » contro i giuristi e quella antiaristotelica delle *Disputationes*.

Sotto questa luce si deve intendere l'invettiva contro la Donazione di Costantino: innanzi tutto si colpisce un metodo, un costume riprovevole da un punto di vista scientifico, come da quello morale. Ma questa ricerca della *veritas*, proprio per non essere rivolta a dare una nuova sistemazione a singoli settori di indagine, anzi ponendosi in polemica contro ogni specificazione, particolarizzazione, quale si riflette anche nel tecnicismo dei linguaggi, diventa qualcosa che in concreto riesce difficilmente determinabile: la verità stessa non è tanto una conquista quanto un ristabilimento, una riscoperta, facilmente, direi immediatamente conseguibile una volta che il fiorire della nuova cultura ha permesso di identificare gli errori delle età precedenti. La *veritas* quindi, ritrovata al disotto degli errori e falsificazioni che sono sempre prodotto di interpretazioni e interessi particolari, ha il carattere dell'universalità, non più nel significato tomi-

(1) Cfr. p. es. *De voluptate*, trad. Radetti, in L. Valla, *Scritti filosofici e religiosi*, Firenze, Sansoni, p. 3: « Ma che fare con le indoli malvage che tergiversano e ripugnano alle argomentazioni evidenti e non si lasciano conquistare alla verità? »; *Dialecticae Disputationes*, Praef. lib. III: « Ergo, vincere non possumus nisi veritas vincat »; *Dial. Disp., Peroratio, Opera*, Basilea, 1543, p. 761: « Siquidem pro republica christiana pugnare est contra quoscumque pro veritate in acie stare ».

stico in cui tutte le individualità si inseriscono con la propria particolare funzione in una sistematica architettura del mondo, ma nel senso che questa verità è accessibile ad ognuno, e ogni uomo ne partecipa con la propria umanità.

Di qui la nuova visione del mondo della storia sgomberato dalle soprastrutture dottrinarie, imperialistiche, giurisdizionalistiche, aperto verso una prospettiva realistica. Ma, si badi bene, prospettiva realistica, non realismo vero e proprio, che implica un interesse politico e storico che riesce difficile riscontrare nell'opera del Valla. In altre parole, ci sembra che tale spirito realistico abbia più significato negativo e polemico che non sia invece la positiva affermazione di un valore.

E sopra tutto sorge l'idea della libertà: sgomberato il campo e svelata ogni aprioristica pretesa di dominio come falsa ed assurda e, nel caso della Chiesa, incompatibile addirittura con le premesse religiose del Cristianesimo, restano i singoli individui, le singole entità storiche, « populi, urbes, nationes » nella loro libera individualità, che è bene inalienabile. Anche qui bisogna avvertire che non si parla in termini propriamente politici e costituzionalistici: manca l'idea di Stato, di rapporti tra sovrano e sudditi, di questioni giurisdizionali: i pochi accenni in proposito sembrano provenire da echi di polemiche precedenti, non da una presa di posizione personale.

L'idea di libertà, così come è enunciata, non può trovare una determinazione concreta. Vedi a proposito le oscillazioni che si notano nella *Declamatio*: — la libertà è bene inalienabile di un popolo; Cristo è stato il redentore della servitù e un cristiano sarà oppresso dalla eterna soggezione al suo vicario ? — Significativa oscillazione appunto tra il piano religioso spirituale e quello politico. Non si può neppure dire che si apra il problema tra « mondo storico formato dall'urto degli interessi umani » e libera interiorità (1) perché nessuno di questi due concetti si trova così enunciato in Valla. Dove si possono notare suggestivi accenni che facciano pensare ad una anticipazione del Machiavelli (p. es. il discorso di Ludovico il Pio che riconosce il Constitutum Constantini per ragioni di convenienza personale), ci si trova dinanzi in realtà piuttosto ad un'irrisione dei principii medievali dell'impero universale che non a una vera e propria valutazione positiva del gioco degli interessi e delle forze umane nel mondo della storia. Alle tronfie pretese degli imperatori e dei papi viene contrapposta la semplice evidenza di una più banale realtà: alle dispute dottrinarie sulla liceità della Donazione si contrappone l'impulso psicologico dei

(1) Cfr. Giorgio Radetti, *La politica di Lorenzo Valla*, in *Giorn. crit. della filos. it.*, luglio-sett. 1950, pp. 326-334; id., *La religione di Lorenzo Valla* in *Medioevo e Rinascimento*, Studi in onore di B. Nardi, Firenze, Sansoni, s. a. (ma 1955). In questi scritti, specie nel secondo, vi è un penetrante esame dei testi del Valla in cui è messa in rilievo la viva esigenza di una interiorità religiosa.

sovrani a mantenere e ampliare il loro regno e l'imperatore trae giusti ficazione del proprio potere non attraverso una elaborazione dottrinaria ma dalla sua capacità ad esercitarlo. Si vede quindi che non si tratta tanto « della intuizione di un mondo politico che ha per sua legge la forza e la conquista » (1), quanto di un abbassamento ad ordine empirico e psicologico delle dispute medievali intorno al grande problema del reggimento del mondo. Da questo empirismo emerge come valore assoluto e inalienabile la libertà; si è già visto come sia intesa in senso molto vasto e indeterminato. Quale valore le daremo? Essa non può essere intesa in un senso puramente politico, nè puramente religioso; ma occorre qui rifarsi all'universalismo dell'umanesimo del Valla: nel quadro di una verità riconseguita la libertà si colloca come prima e prepotente esigenza etica. Il suo ambito è indeterminato, così come quello della verità: come questa è ristabilita al disotto degli arbitri del pensiero e dell'espressione, così quella si ritrova al di là della usurpazione, quando si riscoprono gli uomini nella loro semplice umanità, nella cristiana eguaglianza reciproca: « homo homini religioni habendus ». Di qui si possono vedere i limiti di tale concezione: come già l'affermazione della verità l'idea della libertà è più postulata che affermata in concreto: essa è un bene proprio e originario dell'uomo e riaffermata dal Cristianesimo da ritrovare e ristabilire. I suoi ambiti non sono precisati e distinti; è un impulso interiore che porta da un lato ad affermare la libertà di muovere critica anche ai dati più assodati della tradizione, e da un altro a rivendicare la libertà dei singoli popoli da ogni usurpazione, fosse pure quella dell'impero romano. Ma se questo impulso alla libertà è vero e profondo, non si può dire che nella polemica della *Declamatio* si traduca in una concreta aspirazione politica; ove si legge dei popoli che quando possono ritornano in libertà, o dei Romani che cacciano il Pontefice che li voleva governare contro la loro volontà, si ha piuttosto l'impressione di esemplificazioni retoriche e di polemiche allusioni, che non di una vera e propria concezione della politica e dello Stato (2).

Bisogna quindi andare cauti nel giudicare la *Donazione di Costantino* quale opera di pensiero politico: chè, se da un lato rileviamo in questa

---

(1) Radetti, *La polit. di L. V.*, p. 330.

(2) Cfr. Nino Valeri, *La libertà e la pace*, Torino, Società Subalpina ed., 1942. A proposito di Coluccio Salutati e della repubblica fiorentina che nel periodo della guerra degli otto Santi aveva lanciato l'appello alla libertà d'Italia, a p. 55: « E poi cosa fosse propriamente la libertà d'Italia di cui tutti parlavano, nessuno sapeva esattamente: era una negazione cui non corrispondeva nessun piano positivo di ricostruzione dell'assetto della penisola ». Questo giudizio del Valeri può servire in certo modo anche a lumeggiare la posizione del Valla. Indubbiamente nella *Donazione di Costantino* si sentono gli echi della concezione della libertà propria del movimento umanistico, e in particolare della cerchia fiorentina del Salutati e del Bruni: ma mentre per questi si trattava di una diretta esperienza e di ben determinati riferimenti politici, per il Valla la concezione della libertà si configura diversamente, in un ambito non specificatamente politico, come del resto si può

opera tanti spunti interessanti e originali, quali l'apertura di una libera prospettiva storica, la valutazione spregiudicata degli avvenimenti e sopra tutto un'affermazione così recisa di libertà, dobbiamo d'altronde inquadrare questi spunti nell'ambito del pensiero valliano e ritrovarne l'ideale genesi e il reale significato.

Ma non è senza ragione che spesso ed ancora in quest'ultimo e pur pregevole saggio del G., si sia voluto vedere nell'opera del Valla più di quanto ci fosse in realtà. Abbiamo già notato come il V. tendesse ad identificare la verità con il metodo di ricerca proprio per l'immediatezza con cui essa era conseguibile al di là dell'errore: il che impediva una chiara presa di coscienza del contenuto di cui il nuovo metodo di ricerca era forma: e tanto meno poteva esservi consapevolezza delle conseguenze di questo pensiero e della frattura profonda che esse avrebbero arrecato nella tradizione religiosa e del pensiero filosofico. Ci indica il G. come per diverse ragioni Lutero e gli eretici del Cinquecento si richiamassero e facessero del Valla il loro autore; e scorrendo la bibliografia valliana si nota come spesso storici moderni da differenti posizioni ne abbiano ancora trattato con spirito passionale.

Ora quest'ultimo saggio del G. rappresenta un notevole sforzo per dir così di ristabilire l'equilibrio tra le numerose interpretazioni di parte, siano esse state di intonazione « curiale » od « anticuriale ». Quel che è parso opportuno rilevare non è certo il difetto di unilateralità, ché anzi l'opera del Valla è esaminata con una bella completezza e nella ricchezza dei suoi diversi aspetti: ma che talvolta nel giudizio non è presente quella necessaria limitazione e precisazione che caratterizza il fatto storico e ci fa render conto della sua reale portata.

Ma altre volte le conclusioni del G. sono felici ed esaurienti; come è il caso dell'esame del dialogo *De professione religiosorum*, di cui viene giustamente messa in rilievo la novità e l'importanza; ed è interessante sopra tutto il confronto con le opere analoghe del Bracciolini *De avaritia*, *Contra hypocritas*, ed in genere con la diffusa polemica umanistica contro i frati, da cui risulta come il Valla non si arrestasse a un generico moralismo e alla semplice affermazione del valore delle ricchezze e della vita attiva, ma mirasse alla verità in un senso più ampio ed universalmente valido.

In appendice al volume sono pubblicati ed illustrati i memoriali di Leonardo Therunda (1): si tratta di due scritti, finora inediti di

---

anche arguire dalla diversa situazione biografica di questi autori. Ma in comune rimane il valore in fondo negativo che il concetto di libertà viene ad assumere, un impulso profondamente sentito che non riesce a trovare determinazione concreta e a trarne sino in fondo le conseguenze.

(1) Già segnalato in G. LAEHR, *Die Konstantinische Schenkung in der abendländischen Literatur des ausgehenden Mittelalters* in *Quellen und Forschungen*, ed. Ist. Storico prussiano di Roma, Bd. 23, 1931-32, pp. 120-181.

un autore non altrimenti noto che per la presenza del suo nome in calce ad alcune lettere degli anni 1448, 1449, 1453 ecc. nei registri della cancelleria apostolica. Tali memoriali, di intonazione antitemporalistica, furono inviati al concilio di Basilea rispettivamente negli anni 1434 e 1435 e sono interessanti sopra tutto in quanto negano la validità storica della Donazione di Costantino, cinque anni prima che uscisse la *Declamatio* del Valla. RICCARDO FUBINI.

LUIGI PULCI. — *Morgante*, a cura di F. AGENO. — Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1955 (« La letteratura italiana, Storia e testi », vol. 17).

È caratteristico della fortuna del Pulci che al numero ingente di contributi sulla sua indole e sulla sua arte siano corrisposte poche e poco valide ricerche sul testo del suo capolavoro: quasi che si possano affrontare i grandi problemi critici senza una comprensione esatta e minuziosa della lettera. E non vogliamo alludere tanto alla costituzione del testo, di importanza soprattutto metodologica (ché le differenze di lezione tra le stampe non sono molto vistose), quanto al commento, che può e deve, pur nell'apparente modestia della sua struttura, guidare dagli elementi della cultura ai segreti dell'espressione.

Possiamo dire perciò che la pubblicazione di questo volume, che contiene la prima edizione critica del poema, e un commento ricchissimo pur non essendo affatto sovrabbondante, costituisce un lieto e importante avvenimento per gli studiosi del Pulci. La magnifica collana di Mattioli e Schaffini ha certo acquisito con questo volume uno dei suoi numeri migliori.

La A. era preparatissima a questo lavoro: le sue ricerche sul testo del Morgante, con i ripetuti tentativi di sistemare secondo lo schema più verisimile i rapporti tra le stampe (1), si sono intrecciate con una attività più che lodevole di raccolta e illustrazione del patrimonio lessicale burlesco (2). Così al testo apprestato finalmente con avveduti criteri filologici è stato sottoposto un commento che è in primo luogo (le propensioni della A. coincidevano felicemente con le caratteristiche dello stile del Pulci) linguistico, ma che è pure ricchissimo

---

(1) F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, in *St. di filol. ital.*, IX, 1951, pp. 5-37; *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, in questo *Giornale*, 130, 1953, pp. 508-13.

(2) Alludiamo, oltre che alle numerosissime note su *Lingua nostra*, all'articolo sui *Riboboli trecenteschi*, in *St. di filol. ital.*, X, 1952, pp. 1-41; che prelude, a quanto ci consta, a una nuova edizione del Sacchetti.

di riferimenti alla tradizione cavalleresca italiana, di indicazioni di fonti, di tutto ciò che occorra ad una comprensione esauriente. Sicché le ricerche della A., che, oltre a precisare i testi cavallereschi su cui ricamò la fantasia del Pulci (e a quelli già noti s'aggiungono la *Spagna* in prosa, l'*Uggieri* ecc.), ha mostrato che il poeta conosceva le *Metamorphoses*, le *Heroides*, la *Pharsalia*, Floro, Pomponio Mela; e tra gli autori volgari non solo Dante, ma Petrarca e Cecco d'Ascoli (da cui trasse molte descrizioni di animali); ed è giunta talora persino a precisare (per Alberto Magno) di quale edizione egli si sia servito, od a collazionare (per la *Vita Karoli* dell'Acciaiuoli), invece che la tarda stampa, il manoscritto ch'egli ebbe sott'occhio, permettono di ampliare e di precisare i confini della cultura pulciana.

Crediamo che l'edizione della A. provocherà una ripresa e un ripensamento della critica pulciana; segnaliamo intanto le giudiziose osservazioni della sua *Introduzione*, la cui modestia e prudenza sembrano un invito, appunto, a una meditazione più posata.

La gratitudine per l'ottimo lavoro della A. dovrà pure essere dimostata da nuovi contributi filologici: e incominciamo, da parte nostra, con queste pagine.

Quanto al testo, abbiamo l'impressione che, una volta utilizzata l'attestazione delle edizioni coeve, qualche miglioramento si potrà ancora ottenere non solo con interventi sull'interpunzione e sulla grafia (come ha già fatto ampiamente la A.), ma con emendamenti congetturali sui probabili o possibili errori di stampa: esercizio più pericoloso, ma non eliminabile dall'operazione filologica. Per questi due punti indichiamo:

XIII, 58, 1 Tra pazzi e pazzi e bestie, e bestia fia

che la A. annota: « tra pazzi e bestie, ecco che (*e*) sarò bestia anch'io »; si deve correggere:

Tra pazzi e pazzo, e bestie e bestia fia

cioè: « nella lotta io sarò (lett.: la lotta sarà fra) pazzo contro i pazzi, belva contro le belve »; si confronti infatti:

tra disperato e disperato fia (XXII, 191, 3-4);
Se tu se' pazzo, io non son Salamone (XXIII, 22, 2).

XXIV, 96, 8 le chiappe squadernò (con reverenzia);

non crediamo si tratti di una parentesi di scusa, ma di una *junctura* scherzosa del tipo di *bestemmiar divotamente*; perciò scriveremmo:

le chiappe squadernò con reverenzia.

XXVII, 131, 3-4 parve tre corde, o tre linee dal sole
venissin giù come mosse da iri.

La maiuscola (Iri) è necessaria, dato che non si tratta di un generico « iride » (come nella nota della A.), ma della dea personificata.

Il commento lessicale, del tutto soddisfacente di fronte alle innumerevoli difficoltà del *Morgante*, ha invece sopravvalutato le capacità di un lettore medio, per il quale sarebbe stato opportuno spiegare parole come: *asima* XXV, 124, 6; *barbato* XXV, 6, 3; *catriosso* III, 42, 2 (1); *ciancia* XXV, 23, 7; *cicigna* XIV, 83, 7; *difila* XXII, 123, 7; *miccino* XVIII, 157, 2 « pochino »; *micidiale* IX, 22, 3 « assassina »; *penace* XIV, 8, 7; *pettignon* I, 38, 6; *pose* XI, 8, 4 « riposi »; *sermento* XXII, 26, 7; *suore* XXVIII, 3, 3 « sorelle »; e così si potevano almeno notare espressioni come: *saltò... fuor di Vegliantino* X, 8, 7; *Non si cognosce ancor per molti* X, 15, 1.

Ma in complesso par di notare che, attentissima alle parole particolarmente rare o gergali, la A. abbia trascurato invece le sfumature di significato; che pure sono importanti per la comprensione del testo. Per esempio: *avanzare* V, 27, 7; (nel) *bosco* XI, 21, 8 « alla macchia » (cfr. imboscarsi); (fare) *carezze* I, 46, 2 « far festa » a qc.; (esser) *contento* I, 45, 8 « esser d'accordo » e (mal) *contento* IV, 43, 6 « addolorato »; *femina* X, 124, 2 « prostituta »; *meschino* XXVI, 2, 1 « disgraziato »; *scandol* X, 122, 18, nel senso evangelico; *spiare* X, 103, 4; XXI, 99, 3, senza connotazione negativa.

Inesatte ci sembrano poi queste spiegazioni: *confonder* XIII, 45, 2 « rifiutare »; noi diremmo « umiliare »; *papasso* VI, 15, 6 « prete »; certamente invece « sacerdote pagano ».

Analogamente il commento è muto di fronte ai brani seguenti, che ci sembrano importanti o degni di nota:

XIII, stt. 31-34:

la novella è parallela alla IX del *Novellino*, e particolarmente vicina ad una versione riportata da A. D'Ancona, *Studj di critica e storia letteraria*, Bologna 1912, vol. II, p. 94: « Non dissimile è il giudizio che in Oriente è appropriato al Re Boccori contro una cortigiana che in sogno era stata goduta da un mercante, e che reclamava il premio di cinque cavalli a lei promessi se il mercante fosse riuscito ad averla. Ma fu giudicato che si contentasse di vederne l'ombra nell'acqua ».

XVI, 55, 3 io non son più il cugin tuo, come soglio;

sintatticamente è da notare il *soglio* per « solevo »; semanticamente il *come soglio* per « come prima ».

XVIII, 137, 3 d'un iccase farotti un fio;

---

(1) Siamo forse in presenza di una scorsa di penna; infatti quanto dice la A. del precedente termine *arcame* (« o ' carcame ' (cfr. II, 32, 4), vale: cadavere spolpato, oppure, come qui: ossatura del cassero dei polli o d'altri uccellami scussa di carne ») comprende la definizione che i dizz. dànno di *catriosso* (per es. Manuzzi: « ossatura del cassero de' polli, o d'altri uccellami, scussa di carne »): sarà caduto un *catriosso* dopo la parentesi?

chi non sappia che *fio* indicava la *y*, non può comprendere l'espressione.

XIX, 122, 3 la madre e 'l padre e l'altra sua famiglia;

sarebbe da notare *l'altra* per « il resto della ».

XIX, 147:

la scena della bertuccia calzata (a parte la mortale risata di Margutte) è nella tradizione dei Bestiari; per la sua storia e i suoi principali esempi romanzi v. M. GOLDSTAUB und R. WENDRINER, *Ein tosco-venezianischer Bestiarius*, Halle 1892, p. 281.

XXI, 147, 7-8 ch'io credo che sia pur più sù che 'l tetto
Chi vede e 'ntende ogni nostro concetto;

per illustrare il passo occorre ricordare le espressioni scherzose in cui *il tetto* segna il limite tra l'uomo e la divinità: *non credere più sù che il tetto* « non credere a Dio »; *dal tetto in giù* « umanamente parlando ».

XXV, 26, 2-4 Marsilio fece una sedia parare
d'incontra a sé, perché il sinistro lato
non si potesse dal destro notare;

forse sarebbe stato opportuno notare la sistemazione « diplomatica » dei due seggi, tale da rendere esattamente uguale la dignità dei due interlocutori.

In altri luoghi le note della A. ci sembrano inadeguate o erronee:

VIII, 12, 1-2 Più e più volte questa danza mena
Ulivier nostro;

crediamo che qui *menar la danza* non significhi solo « attendere a una faccenda »; il contesto, il tono festoso, il *più e più volte*, il verbo *menare*, la finale gravidanza (v. 6) fanno pensare piuttosto alla nota metafora boccaccesca (« aveva sentita la danza trevigiana che sopra il capo fatta gli era » *Dec.* VIII, 8, 28).

XIII, 22, 6 — Così posto sia il suggello »;

troppo astratta, anche se corretta, la nota della A. e il raffronto con Dante: qui si allude effettivamente alla lettera da scrivere a Carlo, e al relativo suggello: cfr. con « Così... fu posto » della linea seguente; e con « La lettera suggella » di 26, 1.

XV, 7, 1 non lascio per amor, ma per vergogna;

la A. annota: « non me ne astengo, perché mi piaccia (l'astenermene) »; noi interpretiamo: « non mi astengo (da impiccarti) per amor tuo, ma perché ho vergogna (di uccidere un messaggero) ».

XVI, 6, 3 Iddio a sua posta l'abisso apre e serra;

nota: « può come vuole aprire o chiudere l'abisso infernale (?) »; è espressione tratta da *Apoc.* 9, 2: « data est ei clavis putei abyssi ».

XXII, 109, 6-7 tratti dalle man di Faraone
del signor tristo;

la A. annota: « e ci avete tratti dalle mani del signore malvagio, crudeli come quelle di Faraone; accenno all'esodo degli Ebrei dall'Egitto ». E sta bene; ma era espressione proverbiale: « Messer Dolcibene si poteo assai scuotere, ché convenne che tra le branche di Faraone si cavassono lire dodici di bolognini » F. SACCHETTI, *Trecentonovelle*, XXV (e cfr. LXXXVIII).

XXV, 89, 1-3 mandagli un vel ch'è tutto lavorato
d'oro e di seta, e dentro al foco imbianca,
e però salamandra è appellato
(dove alcuno scrittor forse qui manca);

la A. annota: « a proposito della quale qualche scrittore sbaglia »; ma non spiega nulla. Il Pulci si riferisce all'opinione espressa nei bestiari che con la pelle della salamandra si facciano i tessuti di amianto (1), sostenendo che invece quei drappi si chiamano « di salamandra » solo figuratamente.

XXV, 100, 1-4 Or oltre in Roncisvalle Orlando va
per obbedir, come e' fe' sempre, Carlo.
Non so se Rafael con lui sarà:
credo che sì, ché non dovea lasciarlo;

nota: « con la frase *se Rafael con lui sarà*, si accenna all'episodio di Tobia; cfr. IV, 5, 4 »; senz'altro; ma molto più direttamente a una precedente preghiera di Orlando, di essere assistito da Raffaele: « e perch'io vo per vie non conosciute, Come a Tobia mi manda Raffaello » XVII, 79, 5-6.

XXV, 243, 1-4 Ed altro argumentar non vi bisogna
contra a' Giudei, d'Eliseo o d'Elia:
che, s'Egli avessi detto in ciò menzogna,
come egli era mandato il ver Messia ecc.

Dice la A. « i miracoli sono sufficienti a dimostrare che Cristo fu il vero Messia, e non occorre discutere cogli Ebrei sui miracoli di Elia (ai quali assistette Eliseo, IV *Reg.*, 2, 11) ». Siamo certi che non si tratta di un confronto così generico, bensì della disputa sulla mancata venuta di Elia sulla terra prima di Gesù. *Mal.* III, 1, 23 dichiara infatti che Elia verrà a preparare le vie per il Salvatore; e si ricorderà che le folle si domandavano se Giovanni Battista fosse Elia (v. per es. *Johan.* 1, 21 e: « Dicunt quod Eliam oporteat primum venire » *Matth.* 17, 10). Il Pulci vuol dunque dire che i miracoli di Gesù bastano a dimostrare la sua divinità, senza bisogno di dissertare sulla mancata venuta di Elia ad annunciarlo.

---

(1) v. Ch. CAHIER, *Bestiaires*, in Ch. CAHIER et E. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris 1847-56, voll. 4 (II, pp. 106-232; III, pp. 203-88; IV, pp. 55-87), n. 56; J. HOLMBERG, *Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'amour*, Uppsala 1925, p. 190, 19.

XXV, 115, 4 un angel poi da Ciel m'ha mostro Arnaldo.

Nota: « Angelo Poliziano ha mostrato al poeta una nuova fonte; questa sembra bene immaginaria ». Andava notato, sia pure per escluderlo (cosa che però noi non faremmo), che il Pulci può aver pensato di attribuire la sua fonte inesistente ad Arnaldo Daniello, a cui i famigerati « versi d'amore e prose di romanzi » (*Purg.* XXVI, 118) avrebbero fatto più tardi attribuire dal Tasso un *Lancillotto* (v. almeno U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle 1883, pp. 29-38).

XXVIII, 8, 4 e tanti farisei dintorno sono.

Nota: « qui probabilmente col senso di diavoli ». A noi pare che vada benissimo il significato comune, « ipocriti », trattandosi di cortigiani che si lanciano contro Gano solo dopo la sua disgrazia.

XXVIII, 70

Pipino, il padre suo famoso e degno,
tenne prima lo scettro e il nome regio
e governò per quindici anni il regno:
però che al gran prefetto del collegio
dinanzi a lui bastava il nome e 'l segno;
ma la corona e 'l real seggio e 'l fregio
tenne Pipin, come di sopra è detto,
che per successione era prefetto.

Le ll. 4-5 sono così spiegate: « al re (Childerico), prima dell'incoronazione di Pipino, bastavano, nei confronti di questo, il nome e le insegne di re ». Si incontrano due difficoltà: l'uso di *prefetto* a l. 4 per indicare il « re » (né Childerico è mai nominato), e a l. 8 per indicare il « maggiordomo »; e la ingiustificabilità della contrapposizione *dinanzi... bastava — ma*. L'ottava diventa chiarissima se invece si intende che « al gran maggiordomo bastava, prima di Pipino, avere un effettivo potere regale; ma Pipino, che per diritto di successione era soltanto maggiordomo, ebbe anche le insegne della monarchia ». L'interpretazione della A. deve essere stata determinata da una frase della *Vita Karoli Magni*, fonte qui del *Morgante*, citata in nota: « cum superiores Francorum reges angustis conditionibus septi ea lege viverent, ut magis nomine et inani titulo quam dignitate regia potirentur »; che il Pulci avrà elaborato liberamente, o forse non bene intesa.

Passando alle fonti, segnaliamo intanto qualche raffronto, dantesco e no, che ci ha suggerito questa lettura del *Morgante*, e che la A. non ha notato:

XV, 109, 2 come Camilla e la Pentessilea;

cfr.: « Vidi Cammilla e la Pantasilea » *Inf.* IV, 124.

XVI, 21, 8 e par che fiamme Amor nel suo cor fiocchi;

cfr.: « Pargli che dal bel viso e da' begli occhi Una nuova dolcezza al cor gli fiocchi » Poliziano, *Stanze* I, 38.

XVII, 107, 1-2 dove la rena aggira
al vento e come il mar tempesta mena;

cfr.: « Facevano un tumulto, il qual s'aggira (...) Come la rena quando a turbo spira » *Inf.* III, 28-30.

XIX, 120, 8 ch'ancor pensando mi mette paura;

cfr.: « che nel pensier rinnova la paura » *Inf.* I, 6.

E così pure qualche espressione: *al caldo e al gelo*; cfr. « et al caldo et al gelo » PETR., *Rime* XI, 13: *a randa a randa*; cfr. *Inf.* XIV, 12.

Ma qualcosa di più, quanto alle fonti, avremmo desiderato nel cantare XIV, contenente il primo dei due bestiari del *Morgante*. Ché anzitutto pare sia sfuggita alla A. l'importanza del volume di Goldstaub-Wendriner cit., che pure essa cita (p. 364), veramente prezioso per lo studio dei bestiari italiani, in cui sono più volte notate anche le fonti del Pulci, e in un panorama molto più completo di quello che troviamo nel nostro volume (1); e in cui inoltre è istituito un interessante confronto tra il bestiario leonardesco e quello pulciano (2). Uno spoglio del Goldstaub-Wendriner non permette solo di integrare le notizie date dalla A., ma di migliorare in più punti il commento:

XIV, 50, 1-2 Quivi si vede i gru volare a schiera
e quel che va dinanzi par che gridi;

la A. annota: « cfr. Dante, *Inf.* V, 46-7: ' E come i gru van cantando lor lai, Faccendo in aere di sé lunga riga ' ». Ma il Pulci non allude al canto delle gru, bensì alla tradizione secondo la quale le gru si scelgono una capofila che fa la guardia e grida in caso di pericolo: v. G.-W. 340, n. 2.

XIV, 53, 8 ed èvvi il [pappagallo] verde e 'l rosso e 'l bianco e 'l nero;

G.-W. 421, n. 4, notano che verde e rosso sono i colori tradizionali dei pappagalli.

XIV, 56, 4-6 e 'l bianco cigno, che dorme in sul fiume,
parea che fussi alla morte vicino;

la A. fa confronti con Ovidio, *Her.* VII, 3-4 e *Fast.* II, 109-10, mentre era opportuno rinviare, con G.-W. 326, n. 2, ai bestiari medievali.

XIV, 82, 3 e 'l tir;

la A.: « il tiro è un serpente più volte ricordato nell'antica lirica »: la curiosa storia di questa parola — che in origine non indica affatto un serpente — è fatta da G.-W. a p. 189, nota.

---

(1) Segnaliamo qui i punti del Morgante presi in esame da G.-W., omettendo: i raffronti generici; i luoghi da noi citati nel testo; i luoghi del cantare XXV per i quali, essendo nota la fonte diretta, non è necessaria la comparazione. Rimangono: stt. 47-8 (386 e 412); 50, 5-8 (431); 51, 1-2 (366, n. 3); 56, 4-6 (326, n. 2); 61, 7-8 (304); 64, 4-5 (296, n. 3); 64, 2-3 (402); 73, 1-2 (415, n. 1); 74, 5-8 (371, n. 2); 82, 1-2 (353); 83, 1 (353, n. 2); 83, 2 (359, n. 6).

(2) pp. 249-50.

Ma, a parte la mancata utilizzazione del G.-W., non ci pare che la A. abbia diretto felicemente le sue ricerche (che si imperniano quasi esclusivamente sul *Bestiario toscano* e sul bestiario contenuto nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli), avendo essa trascurato il più ricco e diffuso bestiario toscano, quello contenuto nel *Tesoro* (libri IV-V). Il *Tesoro* intanto costituisce il diretto precedente della quadripartizione degli animali nel *Morgante*, o meglio nella sua fonte, l'*Orlandino*, anche se questa, invece di dividerli scientificamente secondo la specie, come ha fatto Brunetto, li ha inseriti nei quattro elementi, accettando suggestioni che la A. segnala bene (p. 364). Ma soprattutto il *Tesoro*, mentre contiene quasi tutti gli animali del *Bestiario toscano*, ne contiene altri di cui la A. non ha potuto indicare la fonte, o contiene elementi di maggiore rassomiglianza col *Morgante* (che andavano notati, sia o no il *Tesoro* (1) fonte diretta):

XIV, 64, 6-8 il dalfin v'è, che mostrava la schiena,
e par ch'a' marinai con questo insegni
che si provegghin di salvar lor legni.

Dice la A.: « la notizia è popolare; non vi è riscontro preciso né nei bestiari, né in Ovidio, *Met.* II, 265-6 ». Invece il *Tesoro* dice espressamente che i delfini « cognoscono lo mal tempo quando dee essere, e vanno contro alla fortuna che dee essere. E quando li marinai veggono ciò, sì si antiveggiono della fortuna » IV, V. Qui comunque la fonte diretta è Dante: « Come i dalfini, quando fanno segno A' marinar con l'arco de la schiena, Che s'argomentin di campar lor legno » *Inf.* XXII, 19-21.

XIV, 77, 2-3 l'umil pecorella
ch'avea le poppe munte e 'l dosso raso;

non è notato che anche questa stilizzazione dell'utilità delle pecore è tradizionale e tratta dal *Tresor*: « Berbis est une simple beste, plaine de pais et de paour (...) ce sont bestes de grant proufit, a ce k'il donnent lait et formage et char a mangier, et laine pour vestir » I, CLXXVIII.

XIV, 83, 5 l'aspido sordo, freddo più che lastra;

la spiegazione dell'espressione è anche qui nel *Tesoro*: « E sappiate che questo serpente solo è quello che sta alla freddura tutto dì » V, II.

Infine suggeriamo alla A. la possibilità che quanto dice il Pulci dell'*aspide* (XIV, 83, 6), sia dovuto semplicemente a un incrocio visivo con lo *scorpione*: facilitato dall'atteggiamento con cui i bestiari

(1) Citiamo, salvo che per un brano omessovi, dalla traduzione toscana édita da L. Carrer: *Il tesoro* di Brunetto Latini *volgarizzato* da Bono Giamboni, Venezia 1839, voll. 2; il testo francese da *Li livres dou tresor* de Brunetto Latini, ed. crit. par F. J. Carmody, Berkeley and Los Angeles 1948. Naturalmente adottiamo la rispettiva numerazione in libri e capp. delle due edizioni.

disegnano l'*aspide*, e cioè con la coda inarcata per chiudersi l'orecchia; e ci pare opportuno precisare che quanto la A. nota come eccezionale nel *Bestiario toscano* (« Il *bestiario toscano*, n. 29, p. 51, presenta una differenza importante: essa suppone che lo stesso pellicano uccida i figli » XIV, 51, 1-2) costituisce invece la versione originaria: basti citare il *Physiologus* (1).

L'edizione della A. è completata opportunamente da un *Indice dei nomi*, e, dono inatteso e gradito, da un elenco delle varianti presumibilmente d'autore, nonché da una esemplificazione dei miglioramenti apportati dalla A. al testo del *Morgante*, rispetto a quello dei precedenti editori. Ma il miglioramento principale sta nelle note: e il lettore avveduto saprà apprezzarne tutto il valore.

CESARE SEGRE.

Motti e Facezie del Piovano Arlotto. A cura di GIANFRANCO FOLENA. — Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, s. a., ma 1953. In-8°, pp. XXXVII-436.

Questa che il Ricciardi, quasi a sottolinearne la funzione riabilitatrice, ha voluto stampata con particolare signorilità, è la prima edizione critica dei *Detti e facezie del Piovano Arlotto*. Gianfranco Folena, che l'ha curata con l'amore e l'intelligenza che mette in ogni sua cosa, ha restituito al testo, quant'era possibile, la forma originaria; ha così ridato dignità all'opera, che la scarsa scrupolosità e incomprensione dei precedenti editori avevano degradata a non più che un repertorio di motivi faceti, e ha rivalutata la sua importanza storica, linguistica e, nei suoi limiti, artistica. A questa rivalutazione sono dirette anche la prefazione, acuta elegante precisa, le note e postille, l'attento spoglio linguistico e il glossario.

Del Piovano Arlotto è giunta fino a noi qualche notizia, ma del raccoglitore delle facezie null'altro sappiamo se non che fu amico del Piovano e in rapporti, pare, con letterati vicini ai Medici (2). Cominciò a mettere in carta « la cronaca aneddotica delle memorabili imprese » del Piovano (3), mentre questi era ancora in vita, e la compì lui morto (3). L'originale della raccolta è andato perduto o smarrito, ma ne rimangono due testimoni abbastanza vicini: l'*editio princeps* (P), senza data, ma quasi certamente del 1514-16, e una copia procurata intorno al 1540 dallo Stradino per conto di Lucrezia Salviati (S).

---

(1) F. J. CARMODY, *Physiologus latinus*, versio B, Paris 1939, n. VI.

(2) Mi par deducibile dal fatto — vedi qui avanti — che il Poliziano ebbe notizia della raccolta prima che fosse compiuta e, credo, diffusa.

(3) *Schwankbiographie* è il termine felicemente coniato dal Wesselski.

L'attento esame dei due testimoni ha portato il Folena alla conclusione che, pur indipendenti l'uno dall'altro, essi risalgono alla stessa fonte, da identificare con tutta probabilità con l'originale andato perduto, che ci dobbiamo rappresentare come una specie di scartafaccio in cui l'ignoto raccoglitore veniva notando i motti e le facezie del Piovano (o attribuite al Piovano) senza un disegno prestabilito, a mano a mano che ne aveva contezza (1). Sono spie di questo modo di lavorare le ripetizioni dell'ultima parte, cancellate nella copia per mezzo di segni traversali tutte le volte che chi copiava si accorse della doppia registrazione.

Una prima parte della raccolta, comprendente le facezie anteriori alla 81ª (che si riferisce ad avvenimenti del 1482) doveva essere nota — ignoriamo in che modo e misura — prima della morte del Piovano (1484), certo fra il 1477 e 79, quando l'autore del *Bel libretto* (che il Folena, contro l'opinione del Di Francia, ritiene col Wesselski opera del Poliziano) se ne valse, conservandone l'ordinamento (2). La parte finale delle facezie e il *Flos sententiarum* che vi si accompagna, tratto dall'edizione fiorentina della *Vita dei filosofi*, ci portano dopo il 1488. La Vita del Piovano premessa alla raccolta presuppone il libro già formato, anche con le aggiunte sapienziali. In S la vita manca della prima carta, che leggiamo solo nella stampa; ma questa ha soppresso la dedica e il nome della persona a cui era diretta.

Dei due testimoni, mentre l'*editio princeps* presenta « un dichiarato e sistematico rimaneggiamento » dovuto a scrupoli grammaticali, S apparisce per più indizi copia fedele. Ad essa si è attenuto il Folena per la costituzione del testo, ricorrendo a P solo dove S è lacunoso o manifestamente guasto. Sagacemente egli ha modernizzato, dove era escluso che riproducesse abitudini foniche, la grafia (3), e con particolare attenzione ha curato l'interpunzione. Le note alle singole facezie comprendono, oltre all'apparato critico, una sobria postilla documentaria sulle fonti e i riscontri contemporanei.

Rievocare attraverso le facezie (autentiche o attinte al repertorio tradizionale) la figura del Piovano, che conferisce loro unità, significa rievocare tutto un ambiente, che il Folena ha saputo delineare con mano leggera e felice. Solo in questo particolare ambiente la felice attitudine al motto, alla facezia, poteva creare intorno al motteggiatore un alone di popolarità (che durerà a lungo,

---

(1) La raccolta dovette avvenire in modo diverso mentre il Piovano era in vita e dopo la sua morte; ma non è il caso di soffermarsi su questi particolari.

(2) Dobbiamo al F., sul *Bel libretto*, due eccellenti note in *Studi di filologia italiana* XI (1951) 431 sgg. e in *L'approdo* III (1954), pp. 24-30; e ci auguriamo che non tardi molto l'edizione ch'egli ne vien preparando.

(3) Le osservazioni della Corti in *Arch. glottol. ital.* XL (1955) p. 176, che si riferisce alle importanti « note sulla grafia italiana » del Migliorini (in *Studi di filol. italiana* XIII, 1955, pp. 254-296) non toccano la sostanza del criterio seguito.

anche se progressivamente degradando) e di quasi celebrità (1). Solo in questo ambiente l'arguzia poteva scusare in singoli casi la disonestà (2) e rendere accettabili e inoffensivi atti in sé stessi macabri (5), irriverenti (3) e triviali (4). Ma il raccoglitore, che non si perita di registrare anche queste facezie e di compiacersene (evita solo quelle a sfondo erotico, e le poche volte che contravviene a questa regola, cerca una scusa), sottolineerà poi (come nota il F.) tutti gli atti di bontà, d'umanità e di spirito civile del Piovano. Non sorprende che la più parte di questi atti e motti rientrino nella seconda parte della raccolta, quella messa insieme dopo la morte di lui (6).

Molto sobriamente, come già si è detto, il F. ha trattato, quando le facezie sono di materia tradizionale, delle loro fonti, bastandogli riferirsi, non senza qualche riserva, ai riscontri riuniti dal Wesselski (7). Si possono distinguere tra queste facezie due gruppi: di quelle in cui il Piovano si presenta come narratore (8), e di quelle in cui è attore, anzi protagonista. Il F., come prima di lui il Di Francia, non distingue e ritiene trattarsi sempre del solito procedimento di attribuire a un personaggio storico un motivo novellistico. Io non escluderei che in qualche caso il Piovano, rendendosi più o meno colpevole di plagio, non abbia recitato una parte imparata (9). Più che da un punto di vista letterario o folkloristico, casi del genere potrebbero interessare la biografia.

---

(1) Ne fanno testimonianza i motti passati dalle *Facezie* nell'uso e che in parte sopravvivono. Vedi per essi Ch. Speroni, *The Italian Wellerism to the End of the Seventeenth Century*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1953.

(2) Non saprei qualificare diversamente la fac. 11, delle « tinche tolte a uno sanese ». E di dubbia onestà sono anche le facezie 14, 33 e 62.

(3) Vedi la fac. 87 della minestra fatta con un teschio di morto. Sulle varianti arbitrariamente introdotte da altri editori v. la nota del Folena.

(4) Irriverente al massimo, benché non paia, è la fac. 30 di Lionardo Aretino, la cui anima (fantasma) chiede non un sorso d'acqua ma una mezzetta di vino. E direi irriverenti anche la fac. 45 (della testa di S. Miniato posta in capo a un riscotitore), 65 (dove dice ribaldo il proprio padre), 8 (del fischiare all'elevazione). Dello stesso genere sono le fac. 66, 127, 128, 132. 143, 162.

(5) Poco pulite sono la fac. 38, dei fornaciai che si lavano le mani prima di andare a cacare, 39 delle erbe che han servito a nettare il culo e noi mangiamo, 80 del buffone fatto iscorreggiare, 125, 139, 156, 200.

(6) Vedi le fac. 99, 100, 101, 102, 112, 140, 141, 148, 167, 218. Alla prima parte appartiene solo la fac. 47.

(7) Nei due volumi degli *Schwänke u. Schnurren des Pfarrers Arlotto*, Berlino 1910, e per le facezie inserite nel *Bel libretto*, nel volume *Angelo Polizianos Tagebuch*, ch'è del 1929. Ricordiamo che le *Facezie* sono state tenute presenti dal Thompson per il suo *Motif-Index*, e per questo escluse dal *Motif-Index of the Italian Novella in Prose* di D. P. Rotunda, Bloomington 1942.

(8) Novelle narrate dal Piovano: 24, (29), 32, 37, 64, 70, 77, 82, 90, 92, 93, 94. 96, 98, 111, 133, 136, 152, 153, 157, 173, 198, 207. Rarissime le novelle narrate da altri personaggi per stimolare il Piovano a narrarne a sua volta: 23 e 76.

(9) Casi analoghi riporta W. Anderson in *Zeitschrift f. Volkskunde* 1953, p. 291 e seguenti.

Vano sarebbe cercare tratti distintivi fra i racconti messi in bocca al Piovano e quelli riferiti dal raccoglitore. Il modo di narrare e scrivere di quest'ultimo ha, secondo il F., « carattere popolare o se si vuole preletterario, almeno nella prima stesura quale ci è conservata con la sua libertà e irregolarità sintattica nella copia dello Stradino », si distingue per « l'indifferenza e mancanza di reazione rispetto alla tradizione narrativa, per esempio a quella del Boccaccio (che nella seconda metà del Quattrocento è del resto a Firenze molto debole mentre altrove vigoreggia), come a quelle delle raccolte di esempi morali e delle vite dei santi, delle quali sono già presenti certe caratteristiche di struttura ». Tutti questi caratteri « valgono anche in certo modo a definire la fisionomia artistica [del testo], a situarla entro stretti limiti culturali: queste facezie non si presentano legate come sviluppo singolare e autonomo a una tradizione, ma anche facendo propri contenuti e temi tradizionali ne danno una soluzione unidimensionale, e del tutto contemporanea, fondata sull'uso e sulla tecnica narrativa del parlato, sul carattere, rilevato già dal primo editore cinquecentesco, o r a l e ».

Osservazioni tutte finissime, d'un intenditore conosciuto per la sua perizia come il Folena. La tecnica del parlato non esclude, s'intende, una certa arte, simile a quella dei novellatori (e raccontatori di fiabe), solo che nel parlato-scritto va perduto quell'elemento integrante ch'è il gesto (1). Ma se non erro (e qualche spunto dà anche il Folena), lo stile non è sempre uguale nelle *Facezie* e pare a volte che prenda un tono meno dimesso, vedi i numeri 3, 6, 29, la serie 65, 67, 69, 70, 74, 76, e il num. 95. Propongo il quesito a chi è meglio in grado di approfondirlo, ossia al Folena stesso, che con questa eccellente edizione ha dato la misura del suo ingegno e s'è guadagnato la riconoscenza di tutti gli studiosi.

Chiudo questa rassegna con alcune osservazioni puntuali e qualche aggiunta al glossario.

Fac. 7: Per gli ex-voto dell'Annunziata v. la nota di Guido Mazzoni, *I boti della SS. Annunziata*, in « Rivista fiorentina » del giugno 1908 (2).

Fac. 8: « Fece il Piovano Arlotto fischiare a uno Ser Ventura in mentre che levava il Sacramento ». Riscontri, tardi, riporta il Wesselski in *Schwänke* I 187-188 e *Tagebuch* 175-176. Qualche cosa di simile

(1) Sul gestire dei novellatori popolari v. Karl Haiding, « Von der Gebärdensprache der Märchenerzählter », in *FF. Communications*, n. 151-163 (Helsinki 1955).

(2) Non oserei dire, come fa il F. nella postilla a questa facezia, che l'appartenenza della novella 9 del *Novellino* al gruppo del « pagamento illusorio » non sia stata notata: cfr., senza citare altro, F. Liebrecht, *Zur Volkskunde*, 1879, p. 33. Sul motivo, per il quale vedi anche, in questo stesso fascicolo, la recensione di C. Segre al *Morgante* dell'Ageno, sta preparando con molta diligenza la tesi uno scolaro di Kurt Ranke.

alla nostra facezia si legge nella *Histoire d'un curé auvergnat* stampata da Michel FRANÇOIS in appendice alla sua edizione dell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra (Parigi, Classiques Garnier, 1940) e da lui ritenuta opera di Margherita. Il curato, trovatosi senza *les trompettes* che secondo l'uso sonavano *quant on leve le Corpus Domini*, si sostituisce agli strumenti e, *contrefaisant ceste armonie avec sa langue et gorge, comença a crier tarantan tan tan, tarantan ta*, facendo ridere tutti i presenti. Margherita potrebbe avere conosciuto e imitato la facezia del Piovano, e non è neppure da escludere un caso di convergenza; più probabile è che si tratti di un motivo tradizionale, più o meno diffuso tra preti (1).

Fac. 29 (e 30): *Malvagìa* per « la bottega in che si faceva vendita di vini forestieri » (specie di vino « greco o malvagìa »), se non è altrimenti documentato nel toscano, è frequente in testi veneziani: cf. il *Lessico veneto* di Fabio MUTINELLI, Venezia 1861, *sub voce* (2).

Fac. 36: « Guardati da chi ode due messe per mattina, da chi giura 'per la coscienza mia' ecc. ». E cf. fac. 168: « Signore mio Jesu Cristo, guardami da furia e mani di villani, coscienza di preti, guazzabuglio di medici, cetere di notai, da chi ode due messe per mattina e da chi giura: Per la coscienza mia ». Una formula molto simile ritorna in un manoscritto inedito (3) d'origine friulana di Proverbi e massime del sec. XVI, alla cui pubblicazione sto attendendo insieme col dottor Gaetano Perusini: « Dio ti guardi da cittadin disfatto e cittadin riffatto (4), da conscienzia di preti, da guazzabuglio de spetiari, da cetera di Notai, da chi ode due messe la mattina e da chi giura sopra la coscienza sua ». Per le sopravvivenze v. la Raccolta del Giusti, pp. 302 e 330 dell'edizione fiorentina del 1886. Che il Piovano attinga alla tradizione, non par dubbio; formule con *guardati*, *Dio ti guardi* erano particolarmente in voga nel sec. XVI.

Fac. 44 e pass.: « in ora spagnuola », v. il glossario. Mentre *malora* ha esempi antichi (di cui il DEI non ha tenuto conto), *in ora mala* è calco della tipica frase spagnola. Ritengo che *in ora spagnuola* s'abbia semplicemente a interpretare: « in ora come dicono gli Spagnoli », o « al modo degli Spagnoli »: cioè mala.

Fac. 64: « un paio di nozze » (che ricorre anche nella fac. 111). È nel Boccaccio e nel *Bel libretto* 181, ed è tuttora vivo nel toscano (Fanfani) e nel giudaico-romanesco (Crescenzio Del Monte). Rilevando

---

(1) Troppo lontano perché convenga ricordarlo è lo « chascarrillo » spagnolo raccolto dalla CABALLERO, *Cuentos e poesias populares andaluces*, Lipsia 1866, pp. 104-105, della messa cantata da un « barbero ».

(2) E aggiungi: Gius. TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia 1915, pp. 373-4, Elio ZORZI, *Osterie veneziane*, Bologna 1928, p. 59 e seguenti, e G. DALMASSO nella rivista *Enotria*, n. 8 dell'agosto 1937.

(3) Se ne sono estratti solo alcuni proverbi in friulano.

(4) V. la raccolta del Giusti 172.

due esempi del modo nel Gelli, lo Spongano (in questo *Giornale*, 1954, p. 115) pensa che accenni a « nozze modeste e alla buona », ma l'uso non conferma questa spiegazione, come mostrano, fra l'altro, gli esempi delle Facezie, tutt'e due di nozze cospicue (v. anche la novella del Bandello IV 16). Il modo deve essere nato dal significato che prende il termine nozze di « festeggiamento in occasione di nozze » (Tommaseo-Bellini) e dal ripetersi, per le nozze, di tali festeggiamenti (1).

Fac. 65, dell'« incantar la nebbia ». La formula, sulla quale v. l'esauriente commento del F., ha qui e negli esempi raccolti dal Passarini (Pico Luri da Vassano) in *Modi di dire proverbiali*, Roma 1875, p. 249 n. 578 carattere burlesco, ma è da ritenere molto probabile che contro la nebbia (creduta prodotta da spiriti maligni) esistessero anche formule serie, il che aggiungerebbe arguzia alla facezia. Per un'area non molto distante si veda Richard Weiss e Jakob Jud in *Archives suisses des traditions populaires* XLV (1948) 228-284.

Fac. 66, della predica di don Lupo. Nell'*Arcadia in Brenta* del Sagredo, che attinge copiosamente ai *Motti*, i quattro animali della predica del Piovano sono fatti oggetto di altrettante domande (Wesselski, *Schwänke* I 221) e figurano nel ' giuoco dei quesiti '. Le stesse domande, in funzione d'indovinello, si leggono nella recente raccolta di *Proverbi e indovinelli* mantovani di Giovanni Tassoni, Firenze 1955, p. 225.

Fac. 67, « d'uno sarto e del Piovano ». Ritorna, come è noto, nella *Samaritana* del Cecchi (Passarini, n. 1040), e nei *Cento racconti popolari lucchesi* col titolo di « Padron Bandiera » (nell'edizione curata dal Pancrazi per il Le Monnier n. XX). Il Nieri attinge a una versione orale che risale probabilmente alle *Facezie*, dalle quali è probabile derivi anche il Cecchi. Come si colleghi alla tradizione il Piovano (il racconto è anche in Nasreddin, ma il volume dedicato a Nasreddin dal Wesselski non mi è accessibile) ignoriamo. Ch'egli attinga a una fonte popolare fa dubitare la rima: « Maestro, quella bandiera. — Di questo colore non c'era ». Ma è argomento in contrario la mancanza di riscontri (2). La frase « far la bandiera » per il rubare che fanno i sarti sulla stoffa, non ha esempi antichi ed è nata dalla facezia.

Fac. 80. Il giuoco detto *scangé* (*schangié*) è descritto particolareggiatamente in un codicetto cinquecentesco della Laurenziana, e la descrizione è stata stampata dal Biagi in *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi* XIII (1902) 54 segg.

---

(1) Mi sia consentito di rilevare in nota l'accenno, nella stessa facezia, importante sotto l'aspetto folkloristico, dell'olivo posto come segnale delle nozze e dei relativi festeggiamenti.

(2) Anche G. D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane*, Firenze 1953, p. 79, n. 1526, registra solo il racconto del Nieri.

Fac. 94: « giostrarono con canne l'uno contro l'altro a cavallo ». Anche questo giuoco è descritto nel codicetto ricordato nella nota precedente, Mediceo-laurenziano Ashb. 732, contenente « ammaestramenti per far diversi equilibri, forze e destrezze di mano », v. la citata *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi* XIV (1903) p. 100: « giostrare a uso di piè et di a cavallo col bastone o con bastoni ». A piè è spiegato « con le cappe »; a cavallo (come nella facezia) « portando uno a cavalcioni ».

Fac. 134. « Confonde il Piovano uno filosofo che diceva, et volevalo sostenere, che el naturale può meno che lo accidentale ». Scrivendo che si tratta di tradizione tarda (il racconto è quello del gatto che regge un candeliere), il F. si riferisce certo alle versioni italiane. Fuori d'Italia il racconto, ch'è d'origine orientale e figura nel dialogo di Salomone e Marcolfo, ha più riscontri fin dal sec. XIII: vedi l'edizione del dialogo curata da Walter Benary, Heidelberg 1914, introduzione, e *Studi Medievali* III 548-9.

Fac. 169. « Per il presente non ti domando altro » è formula comune in simili preghiere.

Fac. 172. Per le messe di S. Gregorio v. il *Decameron* III 3, Sercambi 266, Doni, *Marmi* (ed. Laterza) 121, e il testamento di Leonardo (1). Sono messe per morto (di solito 30, ma anche 40) (2), da leggersi in giorni consecutivi, possibilmente dallo stesso sacerdote. Possono anche essere ripetute (come nella nostra facezia) due o più volte. (Non sono messe da morto le 30 messe per grazia ricevuta della fac. 128).

Fac. 174. Il canto del cuculo, come nota il F., è nel nostro folklore, e non solo nel nostro, per lo più di cattivo augurio. Ma come in questa facezia, anche « nei modi di dire degli scrittori napoletani » era tenuto di buon augurio: v. la nota del Croce alla sua versione del *Pentamerone* II (1925) p. 90. In qualche parte d'Italia (*Riv. trad. pop.* I 71) il canto del cuculo presagisce la prima volta che si ode, allegria, ma solo a chi in quel giorno è allegro, ha danaro in tasca e « buona provvigione di cibo in dosso »; in qualche altra parte (S. L. Iprimi, *Frammenti rimasti della tempimensura popolaresca reggiana*, Reggio Emilia 1940, p. 70) è indizio di abbondante raccolto. I presagi specifici del canto (anni di vita, attesa del matrimonio) non interessano. Il passo del *Pentamerone* si attaglia bene alla facezia anche perché precisa « a favore » di chi cantò il cuculo.

Fac. 196. « Sonare a refettorio », v. la nota del F. a pag. 389. L'Arlotto ha presente l'uso dei conventi di chiamare i frati a refettorio

---

(1) Nell'*Antologia leonardesca* del Flora, Milano 1947, p. 306.

(2) Le 40 messe del *Decameron* non sono, come ritiene il Branca, un errore o un'esagerazione. Anche il Sercambi, nel passo ricordato, parla di 40 messe. (Per questo numero e il particolare aspetto del culto dei morti da cui dipende, v. Kurt Ranke, *Totenverehrung*, Helsinki 1951, p. 87 sgg. Per la bibliografia relativa alle messe di S. Gregorio v. *Volkstum u. Kultur des Romanen* XIV, 1941, p. 156 e seguenti).

con una campana o meglio, come si direbbe oggi, con un gong; v. il Du Cange II 686 « *cymbalum*, campana qua monachi cientur ad refectorium, quaeque appenditur in claustro », e le altre notizie da me raccolte in *Archivio glottol. ital.* XXX (1938), p. 87.

Fac. 198: « Uno arioso suo amico, il quale aveva forati li orecchi di sotto più che di sopra ». Per intendere la frase, occorre ricordare il costume, un tempo non raro anche fra uomini di ceto civile, di forare gli orecchi e portare orecchini. L'uso è stato studiato recentemente da Leopoldo Schmidt, *Der Männerohrring*, Vienna 1947, v. per l'Italia le pagine 26 e 36 e seguenti. Aggiungo poche altre testimonianze. Nella fac. 448 il Domenichi (ed. Fabris p. 209) parla di due francesi incontrati a Venezia alla festa dell'Ascensione « molto bene in ordine e attilatamente, per non dir feminilmente, adorni, come quelli ch'avevano gli anelletti d'oro agli orecchi, a guisa di donne delicate ». E in un testo mantovano cinquecentesco pubblicato dal Dionisotti negli *Atti* dell'Accademia delle scienze di Torino, volume LXXII (1936-37), fra altre invettive contro le nuove mode si legge: « aliquanto illud leve, indignius tamen, quod quidem auricolis perforatis pendentes gemmas ostentant, in quo sese aut foeminas probant (est enim illud foeminarum ornamentum) vel servos se fatentur ». Il costume era ed è tuttora sentito come femmineo e in una fiaba del Basile (Tratten. VI della giornata III) serve a far riconoscere la ragazza travestita da uomo. Comune doveva essere la frase « aver buoni orecchi e ben forati » (Domenichi fac. 387), simile ma sostanzialmente diversa dalla nostra.

Piccole aggiunte al glossario: *alluminato* 128, il contrario di cieco; *dispettoso* 171, sprezzante; *focone* 257, vivo, specie nei dialetti; *fondaco maggiore* 14, lupanare; *fratello* e *sorella* 15, come allocuzione; *imprometto* 133, 185 assicuro; *salsa, acqua salsa* 53, mare; per *sciugatoio* v. C. Mazzi, *La casa di Maestro Bartolo da Tura*, Siena 1900, p. 34 n. 83.

Giuseppe Vidossi.

Baldesar Castiglione. — *Il Cortegiano*, con una scelta delle opere minori, a cura di Bruno Maier. — Torino, U.T.E.T., 1955, pp. 731.

In un suo recente « contributo » biografico sul Castiglione, pubblicato in questo *Giornale* (129, 1952, pp. 31-57) (1) il Dionisotti esattamente definiva il commento del Cian al *Cortegiano*, apparso

(1) Quelle pagine si presentano modestamente come recensione alla monografia del Cian: *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: Baldassar Castiglione*, Città del Vaticano, 1951.

primamente nel 1894 e giunto alla quarta edizione nel 1947, come « l'ottimo commento, senza distinzione di testi, d'una generazione e d'una scuola di studiosi della nostra letteratura ». Ancora oggi, chi voglia ricostruire nei suoi molteplici aspetti la società letterata e cortigiana del primo '500, mirabilmente vitale, pur nei suoi limiti e nelle sue deficienze ideali, deve muovere dal ricchissimo « materiale » di dati e di rimandi che il Cian raccolse sessant'anni fa nelle chiose del *Cortegiano*, illustrandoli con lucido buon senso e spesso con acume. E quel materiale fu accresciuto e aggiornato nelle edizioni successive, sopra tutto nella terza, ch'è del 1929.

È ovvio che ogni nuovo interprete del *Cortegiano* ha da valersi largamente del fondamentale lavoro del Cian; e così ha fatto anche il Maier in questo suo nuovo commento, come egli stesso ci dice (pag. 63); ma non senza aggiungere in più luoghi notizie, osservazioni e rimandi bibliografici (1). Ma la più notevole novità di questa

---

(1) Vedo, per esempio, citata a pag. 70 la recente monografia del Moncallero sul Bibbiena, e, in altri luoghi, scritti posteriori alla quarta edizione del commento del Cian (cfr. pp. 76, 106, 231, 267, 368, e altrove). — In qualche luogo il M. si scosta dall'interpretazione del Cian. Per esempio: 1) a pag. 193, dove si legge: « e dicono non convenirsi ai giovani passeggiar per le città a cavallo, massimamente nelle mule », il M., sulla testimonianza di un luogo dell'*Ercolano* dal Varchi, suppone che *mule* sia sinonimo di *pianelle*, cioè di quei calzari o zoccoli assai alti che le dame veneziane e anche di altre città usavano verso la metà del '500. Ma qui si parla evidentemente di uomini. L'uso delle *pianelle* non fu dunque proprio soltanto della moda femminile? 2) a pag. 485, dove si legge: « Pur ancora di questo si porìa dir largamente, come del tempo conveniente del maritarsi, acciò che i figlioli non fossero troppo vicini né troppo lontani alla età paterna », il Cian assunse *paterna* in un'accezione inconsueta: « da esser padri, cioè, da prender moglie ». Meglio attenersi, col M., al significato consueto, e intendere: « all'età del loro padre ». — Mi discosterei sia dalla dichiarazione del Cian che da quella del Maier, a proposito della frase che si legge a pag. 267: « far le voci »; che, nel contesto, non significherà: « contraffare la voce di qualcuno » e tanto meno: « vociare e gridare scompostamente al fine di suscitare il riso », ma più propriamente: « fingere da solo più voci, come se fossero più persone a diverbio ». Si veda in proposito, nei *Ragionamenti* dell'Aretino, la gustosissima descrizione di una scena comica imbastita dal « fio di Giampolo », dove quel geniale buffone « contrafece una brigata di voci » (cfr. il vol. ARETINO e DONI, *Scritti scelti*, Torino, Utet, 1951, pag. 256). Questa interpretazione mi pare suggerita dalla frase che poi segue: « lottare da sé a sé », che significa evidentemente: « fingere di lottare con un avversario inesistente ». — Debbo rilevare che qualche chiosa del M. appare storicamente alquanto sfocata. Per es.: a pag. 495, a proposito dell'esortazione ai principi cristiani a voltare « le forze loro a subiugare gli infideli »: « augurio, nota il M., che nel secolo XVI era tutt'altro che inattuale e utopistico ». Più aderente alla « verità effettuale » la chiosa del Cian: « Esortazione ed augurio di una prossima crociata che da un pezzo era un luogo comune nelle prose e nei versi dei letterati e nelle allocuzioni e nelle lettere dei Papi e dei Principi ecc. ». — Noto, per ultimo, che sarebbe non privo di interesse fare altre indagini per illustrare la genesi e la diffusione del motto tristamente famoso: *si non caste, tamen caute*, che il Castiglione cita nel cap. 20 del libro terzo. Il M. registra il prezioso rimando del Cian a un luogo della *Cronica* di fra Salimbene. Ma poichè Salimbene asserisce di aver udito pronunciare centinaia di volte cotesto motto da certi « clerici mundani, qui carnaliter

recentissima edizione è l'accurata revisione del testo che il M. ha condotto sul ms. Laurenziano-Ashburnamiano 409, correggendo parecchi errori di lettura e di trascrizione che erano sfuggiti al Cian. Pare cosa ormai inevitabile che ogni nuova revisione di un testo, anche se condotta su un solo manoscritto, si concluda con l'accertamento di non pochi errori di tal genere, anche se la precedente lettura e trascrizione era stata fatta da uno studioso dotto e diligente. Non mi è possibile, oggi, riscontrare sul ms. le correzioni introdotte nel testo dal Maier; ma non ho motivo di dubitare, complessivamente, della loro validità. Il M. ne aveva dato notizia in uno scritto pubblicato in questo *Giornale* (**130**, 1953, pp. 222-248), che riusciva, nell'insieme, persuasivo. Confesso tuttavia che mi rimane qualche perplessità in alcuni casi particolari. Sono state sempre dal Maier sceverate attentamente nell'apografo laurenziano le correzioni dell'autore da quelle del Bembo? (1). Come è evidente, sono da accettare le prime, da respingere le seconde, nonostante l'autorità del nome. A rendere interamente persuasiva e « definitiva » la sua revisione sarebbe forse stato bene che il M. ci avesse dato un elenco degli emendamenti introdotti dal Bembo; se, come appare da quel che ne disse il Cian, essi sono sicuramente identificabili (2).

---

vivere volunt », non dovrebbe essere impossibile trovare qualche altra testimonianza della sua diffusione, anteriore al '500.

(1) Cfr. CIAN, *La lingua di B. Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 62-63.

(2) Ecco qualche noterella, che potrebbe essere utile a chi voglia ancora riesaminare quel manoscritto. Nel prospetto delle parole omesse dal Cian e restituite, al loro luogo, dal Maier (cfr. articolo citato, pp. 231-33) figura più volte il *che* congiunzione o pronome relativo. È noto che l'ellissi della congiunzione *che* era abbastanza frequente nello scrivere più sciolto e meno lontano dalla conversazione quotidiana; e non era rara neppure l'omissione del *che* pronome relativo. Si può essere certi che qualcuno di quei *che* non sia stato inserito dal Bembo o da altro correttore? Esempi [sottolineo i *che* omessi dal Cian]: Cian, pag. 132, ll. 7-8: « saputo e discreto più che non parea *che* s'appartenesse agli anni teneri »; pag. 200, l. 10: « Però, acciò *che* non paia... »; pag. 203, ll. 30-32: « ma certo è *che* nell'animo di ciascuno... nascono dei concetti »; pag. 426, l. 6: « e per cosa *che* se gli facesse »; pag. 498, l. 15: « ora che par *che* più non m'aspiri ». — Noto inoltre qualche altra omissione del Cian che potrebbe essere di parole aggiunte da un correttore (sottolineo le parole omesse): Cian, pag. 148, ll. 38-39: « il qual sia valente e sforzato *nell'arme* »: osservo che in un altro luogo il Castiglione usa lo spagnolismo *sforzato* senz'altra aggiunta (libro I, cap. 17); Cian, pag. 353, ll. 10-12: « dalla incontinenzia delle donne nascono infiniti mali che non nascono *da quella degli* omini »: il Cian ha, più brevemente: *dagli omini*; Cian, pag. 471, ll. 18-19: « insegnar al Cortegiano questo così felice amore, che non ha seco né biasimo né dispiacere *alcuno* »; Cian, pag. 500, ll. 29-31: « né alcuna maniera di morte, per orribile e crudele che *ella* fosse ». — Aggiungo che, tra quelli che il Maier registra (art. cit., pp. 234-39) come errori di lettura e di trascrizione del Cian, parecchi sono evidenti errori di stampa; e qualcuno di essi non era nella terza edizione, del 1929. Per es.: Cian, pag. 106, ll. 21-22: *del Parigi*: l'ediz. del 1929 ha correttamente: *di Parigi*; Cian, pag. 155, ll. 34-36: *doria* (in luogo di *poria*): si tratta di un refuso che non appare nell'ediz. del 1929; Cian, pag. 414, ll. 18-19: *trappotar*: l'ediz. del 1929 ha correttamente: *trapportare*.

Al testo del *Cortegiano* il M. fa seguire una scelta delle opere minori: l'egloga *Tirsi*, alcune rime, l'elegia latina « *qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem* », e un manipolo di lettere; tra le quali riuscirà particolarmente interessante per il lettore d'oggi la lunga requisitoria contro Alfonso di Valdés. Il M. la riproduce non dall'edizione del Serassi ma dal manoscritto *j. b. IX. 5* dell'Archivio di Stato di Torino: un volume di copie di lettere del Castiglione che fu già illustrato dal Renier e dal Cian (1). Attenendosi alle norme della collezione Utet, il M. non accoglie nel suo volume le lettere che furono già da me riprodotte nelle mie *Lettere del '500* (Utet, 1945). Per lo stesso motivo, come credo, e non perché egli non la ritenga opera del Castiglione, il M. non ha ristampato l'insigne lettera-memoriale « *Al Collegio dei Cardinali* » che, sulla scorta di una lunga tradizione, era stata da me collocata sotto il nome di Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino (2): fiera ed accorata protesta contro il ne-

---

(1) Cfr. CIAN, *Nel mondo di B. Castiglione*, estratto dall'*Archivio Storico Lombardo*, 1942, fasc. 1-4 (cfr. la nota 16, a pag. 24 dell'estratto). Il Cian ritenne che quel ms. fosse fatto esemplare da Bernardino Marliani sul finire del '500.

(2) Cfr. *Lettere del '500*, cit., pp. 103-106. Cotesta lettera fu messa a stampa nel libro primo delle *Lettere di Principi*, Venezia, Ziletti, 1564, c. 46*v*, sotto il nome del duca di Urbino; e al Della Rovere la assegnarono il Roscoe (*Vita e pontificato di Leone X*, Milano, Sonzogno, 1817, vol. VI, p. 36), l'Ugolini (*Storia dei Conti e Duchi di Urbino*, Firenze, 1859, vol. II, p. 208) e, più recentemente, il Luzio e il Renier in *Mantova e Urbino*, Torino, 1893, pag. 237. L'attribuzione al Castiglione, data per certa dal Cian sulla base di una testimonianza che si legge nel ms. *j. b.IX.5* dell'Archivio di Stato di Torino e che il Cian ritiene sia di Bernardino Marliani (Cfr. CIAN, *Nel mondo di B. Castiglione*, cit., nota 16; *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento*, cit., pag. 95), mi pare sostanzialmente accettabile, nel senso che quello scritto sia stato letterariamente elaborato dal Castiglione (come del resto ammettevo già, in via di congettura, nelle mie *Lettere del '500*, pag. 103). Ma la concitazione passionale e l'aggressività che ne spirano ci fanno dubitare ch'esso sia stato pensato e steso di getto dall'autore del *Cortegiano*. Non è improbabile ch'egli abbia seguito la traccia di una minuta dettata dal duca; che era uomo di rozza cultura, ma non privo certamente di ingegno e di una sua risentita individualità. Quella lettera sarebbe dunque nata felicemente dalla collaborazione di un principe ardito e deciso e di un suo cortigiano di eccezione. Devo qui aggiungere che, se l'attribuzione al Castiglione è da accettarsi, è invece insostenibile la datazione proposta dal Cian nei due luoghi sopra citati: il breve periodo della sede vacante, tra la morte di Leone X (1° dicembre 1521) e l'elezione di Adriano VI (9 gennaio 1522). L'esame del contenuto della lettera toglie ogni dubbio: essa non può essere stata scritta se non nel gennaio-febbraio del 1517, quando il Della Rovere mosse da Mantova con poche forze, arditamente, per ricuperare il suo Stato. Sono evidenti gli accenni al papa Medici come tuttora vivente; ad un'impresa di guerra assai rischiosa, che il duca ha intrapreso (tale non fu il ricupero del ducato di Urbino dopo la morte di Leone X); e, come a cosa assai recente e cocente, alle censure ecclesiastiche che sono state intimate contro di lui. E penso che nessuno vorrà trovare un argomento a favore della datazione proposta dal Cian nell'epiteto che si legge al principio: « ... questo mio *nuovo* movimento con genti verso lo Stato mio »: dove; com'è ovvio, *nuovo* significa *recente*, e non *rinnovato, ripetuto*. È da notare che il testo che leggiamo nelle *Lettere di Principi* non differisce da quello del ms. se non per poche ed esigue varianti di lingua. Rimarrebbe da accertare se il ms. della lettera (un foglio di quattro facce che fu inserito dopo le prime due

potismo di Leone X e contro l'uso delle armi spirituali per scopi temporali, non solo, ma iniquamente particolaristici (« ... in una così atroce persecuzione, nella quale contro lo stato e la vita e l'anima mia s'adoperano l'arme e l'autorità concessa da Cristo a San Pietro per salute delle anime »). Quella lettera (se, come pare, è effettivamente del Castiglione) è forse il suo scritto più generoso ed eloquente; e meritava di essere riprodotta, per eccezione, ancora una volta, dall'unico ms. che ce l'ha tramandata, in questo volume dedicato particolarmente all'autore del *Cortegiano*.

Nell'ampia *Introduzione*, il M. ci offre un esame attento e meditato della persona morale e dell'opera del Castiglione. Giustamente egli respinge l'interpretazione « romantica » di un Castiglione che avverte con una sua chiusa amarezza « il divario insormontabile tra il personaggio da lui *formato con parole* e la realtà effettiva dell'epoca sua ». Già altrove, molti anni fa, in una mia breve rassegna di studi sul Castiglione, che il M. ha voluto citare nella *Nota bibliografica* (e gliene sono grato) (1), avevo rilevato la scarsa validità di cotesta interpretazione che il Toffanin espose nel suo *Cinquecento*: dove egli definiva il *Cortegiano* « uno dei libri più tristi del Rinascimento ». Ma aggiungevo, in quel luogo, una postilla che vorrei riproporre all'attenzione degli studiosi: « Si può tuttavia, forse, avvertire nel quarto libro un'ombra di malinconia: la quale nasce non tanto dalla coscienza che la realtà troppo contrasti con quel ritratto ideale del cortigiano, quanto dal dubbio che non sia ragionevole volere, in quell'uomo di corte così preoccupato di ben figurare nel suo aristocratico mondo, tanta saggezza e serietà morale ». Sarà forse prudente espungere il romantico vocabolo « malinconia »; ma sarà lecito parlare di un dubbio, che turbò l'animo del Castiglione, sulla estrema difficoltà di conciliare l'alta saggezza, che si richiede all'*institutor del principe*, con le esigenze mondane del vivere delle corti. È da notare un luogo del cap. 48° del libro quarto, dove all'ardita e paradossale asserzione di Ottaviano Fregoso che anche Aristotele e Platone possono meritare il nome di « perfetto cortegiano » l'arguto e mordace Gaspare Pallavicino obietta: « Io non aspettava già che 'l nostro cortegiano avesse tanto d'onore; ma poiché Aristotile e Platone

---

carte del codice dell'Archivio torinese, a cui era estraneo) sia soltanto una copia o non addirittura un originale. La firma che si legge in calce al testo (« *Di Vostre Ill.me et Rev.me S.rie Humiliss.mo Ser.re Franc.o Maria dalla Rovere* ») è di mano diversa da quella del copista o segretario che vergò la lettera, e rivela una mano inesperta e frettolosa (non certo quella di un copista di mestiere): sarebbe essa forse autentica? Non è impossibile che di quella lettera, diretta « Al Collegio dei Cardinali » si facessero eseguire più originali, tutti firmati dal duca, per farli pervenire a più persone. È una questioncella che dovrà essere risolta dal futuro editore dell'epistolario del Castiglione.

(1) *Studi sul Castiglione*, in: *Rivista di sintesi letteraria*, 1935, pp. 473-480.

son suoi compagni, penso che niun più debba sdegnarsi di questo nome. Non so già però s'io mi creda che Aristotile e Platone mai danzassero o fossero musici in sua vita, o facessero altre opere di cavalleria ». E la breve e sbrigativa risposta del Fregoso, che segue nello stesso capitolo, pare dettata piuttosto dall'esigenza di mettere d'accordo il quarto libro del *Cortegiano* coi precedenti, che da una meditata convinzione. È certo, comunque, che il quarto libro, pur conservando una sostanziale unità di tono e di stile coi primi tre, denuncia nel Castiglione l'esigenza di trascendere la circoscritta, se pur decorosa, idealità della « cortigianìa », verso un ideale più alto e più severo. E cotesto desiderio non pare immune da un senso di perplessità e di inquietudine.

Il M. respinge poi l'altra tesi, che può dirsi anch'essa « romantica », non in senso psicologico, come la precedente, ma in senso storico, poiché muove dalla posizione negativa assunta dai critici romantici (che vissero e scrissero nell'aura « eroica » del Risorgimento) di fronte alla mondana e prudente saggezza del *Cortegiano*: che ad essi, e specialmente al De Sanctis, parve superficialità morale e povertà di vita interiore (1). E qui il M. dice cose vere e universalmente oggi accettate sul *Cortegiano* come espressione d'una essenziale aspirazione del '500 (« La *perfezione* è il nuovo, grande mito del secolo... »), sul significato umano extra-temporale dell'*exemplar* che viene delineato in quel libro insigne (pag. 18). Ma forse nell'elogio dell'umanità del Castiglione e dell'opera sua il M. va troppo oltre. Si direbbe che l'*idealismo* dell'autore del *Cortegiano* si sia comunicato, per simpatia, ad alcuni suoi critici; e particolarmente, oggi, al Maier. A me pare evidente che, facendo con insistenza l'elogio della saggezza e della compostezza morale che traspirano dalle pagine del *Cortegiano*, il M., con altri critici d'oggi, indulga a una tendenza prevalente nel sentire del ceto colto del nostro tempo; così come si rendevano interpreti del senso della vita prevalente nell'età loro i critici romantici, facendo l'elogio del « forte sentire » e dell'ardimento polemico. Occorre dire che quella compostezza morale, quella studiata dignità del vivere, quel rifuggire con sorvegliata assiduità da ogni estremo, secondo l'ideale classico oraziano dell'*aurea mediocritas* (o, come dice il Castiglione stesso, di « una certa onesta mediocrità »), sono il pregio umano del Castiglione, ma sono anche il suo limite. Ed è di acuto interesse umano e storico rilevare che vi fu un momento nella sua vita in cui egli pare abbia avvertito i limiti di quella dignitosa e corretta e prudente moralità. V'è uno scritto del Castiglione che stranamente contrasta con l'ideale di misurata saggezza ch'egli aveva così lungamente vagheggiato. E una luce drammatica pare che si versi su quelle pagine, se si pensa che furono scritte dal Casti-

(1) È noto che una fiera stroncatura del *Cortegiano* fu fatta in anni più recenti da un romantico in ritardo, l'Oriani, nella *Lotta politica in Italia*.

glione pochi mesi prima di morire, nell'estate-autunno del 1528. Voglio alludere alla lettera-requisitoria contro Alfonso di Valdés. Non so come il M. possa dire che essa « rientra perfettamente nello spirito del Castiglione ». Sarei anche disposto ad ammettere, in una certa misura, che quella lettera « ottimamente suggella il suo itinerario d'uomo e di letterato »; ma non propriamente nel senso che il M. attribuisce a coteste parole. Mi pare evidente che essa rappresenta qualchecosa di nuovo nella vita interiore del Castiglione. Quelle pagine appassionatissime, che giungono fino al segno del fanatismo e in qualche luogo lo oltrepassano, non nacquero dall'invincibile impulso che l'autore del *Cortegiano*, già prossimo all'*ultima linea* della sua vita, sentì di « impegnarsi a fondo », come forse non mai prima aveva fatto? (1). Il sorvegliato e prudente uomo di corte di un tempo, il diplomatico che si era illuso di poter moderare con la sua saggezza le voglie e le ambizioni dei principi, conservando una accorta e dignitosa indipendenza anche di fronte ai signori ch'egli serviva, qui muta rotta decisamente e si volge a parlare con l'ardore e l'intransigenza dell'apologista, del polemista che non misura i colpi, ma cerca di debellare il nemico con tutte le armi a sua disposizione; convinto che la salvezza della *res publica* ch'egli rappresenta e difende non consente nessuna transazione, nessuna umana comprensione di quel che l'avversario pensa e sente. Solo intendendo in tal modo la genesi della lettera al Valdés, mi riesce possibile leggere con minor ripugnanza le fiere contumelie che il Castiglione getta a piene mani contro il suo avversario, giungendo fino a raffigurarlo in una ipotiposi crudele, che ci richiama stranamente alla memoria certe pitture e sculture dell'età della trionfante Controriforma, dove gli eretici e l'eresia sono raffigurati con volti e membra livide e ripugnanti (« E se pur nasceste in così mal punto e foste formato dalla natura di così perversa condizione, che non possiate restare di dire male e bugie per ubidire all'instinto vostro, dichiarando la malignità ch'avete nel cuore, la quale però ancora senza parlare vi si vede dipinta nella pallidezza di quel volto pestilente e in quegli occhi velenosi e risi sforzati, che par che sempre spirino tradimenti... ») (2);

---

(1) Nel suo contributo biografico sopra citato, il Dionisotti rileva che durante la campagna napoletana del 1503 il Castiglione, ch'era al seguito del suo signore, il marchese di Mantova, preferì, come pare, rimanere per qualche tempo « prudentemente temporeggiando, fra colli e rovine di Roma ». E nei primi mesi del 1517, essendo tuttora al servizio di Francesco Maria della Rovere, non lo seguì nella rischiosa impresa per la riconquista del ducato. La dirittura del Castiglione, in ogni tempo della sua vita, non può essere messa in dubbio, dice giustamente il Dionisotti. Ma non metterei neppure in dubbio che nelle ore più gravi, quando occorreva impegnarsi e scoprirsi con rischio, egli inclinò a una prudenza che non so se possa sempre chiamarsi saggezza. E occorre aggiungere che, « impegnandosi a fondo » con la lettera al Valdés, il nunzio pontificio in Spagna non correva alcun rischio.

(2) Cfr. ediz. Maier, pp. 685-86. È abbastanza verosimile che la « pallidezza » del « volto pestilente » non fosse affatto, nel Valdés, lo specchio d'un animo mal-

e terminando la sua requisitoria con un sarcasmo che ha dell'atroce: « E perché nell'ultimo del dialogo dite all'Arcidiacono di volere andare a San Benito a finire il vostro religioso ragionamento, penso che sia pronostico che un san Benito abbia da venire a voi e che con quello abbiate da finire la vita » (1) (dove il Serassi candidamente chiosava: « In Ispagna chiamasi San Benito un certo abito che ivi si suol mettere indosso a' condannati dalla Santa Inquisizione... »). Indubbiamente si avverò nella vita interiore del Castiglione, durante i quattro anni della sua nunziatura di Spagna, un'evoluzione che ci induce a considerare il *Cortegiano* come un « libro postumo », non solo « se si ha riguardo all'età che vi è ritratta » ma anche « alla persona stessa dell'autore, che ormai aveva indossato panni ecclesiastici e che si disponeva a morire vescovo di Avila » [Dionisotti]. Giudichi ognuno a suo modo, secondo le proprie convinzioni etiche e religiose, ma è innegabile (la lettera al Valdés ne fa sicura testimonianza) che il Castiglione negli ultimi anni, dalla *idea* del cavaliere e del cortigiano « institutor del principe », visto alla luce della morale naturale e cristiana, piegò verso un altro *exemplar* umano: il prelato di vita austera e di intransigente fedeltà alla Chiesa di Roma, persecutore inflessibile di eretici per la salvezza e l'unità di quella Chiesa ch'era prossima ad assumere sempre più la figura di un grande istituto politico, apertamente e pugnacemente conservatore. Altri veda fino a che punto si possa riconoscere in questa evoluzione morale dell'autore del *Cortegiano* l'efficacia dell'ambiente ecclesiastico e cortigiano della Spagna di Carlo V, evidentemente assai diverso da quello di Mantova e di Urbino del primo '500, e dalla Roma di Leone X e di Clemente VII.

E non vorrei che si obiettasse qui che l'indagare l'umanità del Castiglione negli ultimi suoi anni non giova, o poco giova, all'interpretazione dell'opera sua e particolarmente del *Cortegiano*, nato in un'altra temperie spirituale. Anzitutto è da rilevare che la lettera al Valdés, nella sua ampiezza e nella sua eloquenza letterariamente elaborata, è essa stessa uno scritto cospicuo, degno di studio; ma è poi da aggiungere che l'intendere a fondo quel che il Castiglione pensò e sentì negli ultimi anni ci aiuta a penetrare nell'intimo di quello

---

vagio, ma semplicemente il segno d'una complessione fisica debole o malaticcia, non dissimile da quella del fratello suo Giovanni, di cui rimane un famoso ritratto in una lettera di Iacopo Bonfadio: « Reggeva con una particella dell'anima il corpo suo debole e magro... » (cfr. *Lettere del '500*, cit., pag. 346). Sarebbe facile citare altri luoghi della lettera al Valdés dove la violenza del linguaggio lascia stordito e perplesso il lettore che viene dalle umane pagine del *Cortegiano*. Basti una citazione: « Ah impudente sacrilego, furia infernale!... e crediate che questi vostri malefici occhi vi hanno da essere cavati dalla testa dai corvi prima che veggano quel tanto male che voi desiderate, e la nefanda lingua... prima sarà lacerata dai cani, che mai possa indurre l'Imperatore a far cosa che non sia servizio di Dio » (ediz. Maier, p. 695).

(1) Ediz. Maier, pag. 698.

ch'era il suo sentire quando ideava e componeva il *Cortegiano*, libro assai ricco di sostanza autobiografica. In relazione con la lettera al Valdés, e forse anche con qualche altra lettera dalla Spagna, noi potremo vedere in una luce più viva e con più forte rilievo i luoghi del *Cortegiano* dove, sotto la compostezza vigilata dello stile, si avvertono l'amarezza e la pena dello scrittore (le sventure d'Italia: libro I, cap. 43, in fine; libro II, cap. 26, in fine; libro IV, cap. 33; la corruttela morale del suo tempo: libro III, cap. 46, in fine); e forse anche i luoghi dove si fa l'elogio della virtù eroica (non sempre conciliabile con l'*aurea mediocritas*!): ad esempio, l'umanissima pagina dove si narra la tragica storia della contadinella di Gazuolo, che non volle sopravvivere all'onta di cui ella era in tutto innocente (libro III, cap. 47). E che un nativo impulso ad evadere da ogni sorvegliata *mediocritas* verso il segno di un'acerba *indignatio* fosse latente e riposto nell'animo del Castiglione, non è testimonianza anche la lettera « Al Collegio dei Cardinali », tanto più nobile moralmente e di più moderato linguaggio che la lettera al Valdés, ma non meno fervida e appassionata? Quell'uomo degnissimo, che volle vivere la maggior parte della sua vita a mezza costa tra le bassure del servilismo cortigianesco e i vertici della moralità eroica, ma più vicino a questi che a quelle, sentiva dunque di quando in quando insorgere dal fondo dell'anima sua la nostalgia delle vette?

Altro ci sarebbe da dire sull'interpretazione critica che il M. ci dà dell'opera del Castiglione; e specialmente sul raffronto ch'egli istituisce (pare sia ormai quasi d'obbligo per ogni studioso di questo argomento) col *Principe* del Machiavelli (cfr. pp. 10, 14, 17, 27). Ma pare a me che il raffrontare o, peggio, il contrapporre il *Cortegiano* al *Principe* abbia assai dell'accademico e del convenzionale. In realtà, si tratta di opere così diverse e di statura tanto diseguale che ogni raffronto corre il rischio di rimanere nel generico e di riuscire inconcludente. Dove il Castiglione accenna ai rapporti tra politica e morale (libro IV, cap. 27), non direi, col Maier, che egli *affronti* cotesto arduo e complesso problema: lo risolve semplicisticamente con poche sentenze, che non recano nulla di nuovo (l'immediata derivazione da Aristotele fu già rilevata dal Cian).

Il M. dice, per contro, cose appropriate sullo stile del *Cortegiano*, definendolo felicemente « un *parlato* aulico, ma tutt'altro che privo di accenti familiari e scherzosi » (pag. 38). E qui sarebbe interessante mettere a confronto cotesto « parlato aulico » col parlato plebeo e canagliesco di un altro libro che pare proprio la perfetta antitesi del *Cortegiano* e ci apre più di uno spiraglio per vedere in cruda luce i rapporti tra l'adorno vivere delle corti, bene ammantato di decoro e di compostezza formale, e la vita delle plebi e sopra tutto di quel miserabile mondo, spento d'ogni luce di moralità nella quotidiana lotta per il pane e per l'appagamento della vita istintiva, che pullu-

lava intorno alle cortigiane di medio e di basso rango, nella capitale della Cristianità e in altre illustri città italiane. Voglio parlare dei *Ragionamenti* di Pietro Aretino; libro estremamente diseguale, che tra una congerie di pagine sciatte e abborracciate riesce in molti luoghi singolarmente vivido e incisivo. E bisognerà pur decidersi a studiarlo analiticamente, come s'è fatto per il *Cortegiano*: per la potenza espressiva in alcuni luoghi lo supera, e come documento della vita morale del popolo italiano non è meno importante (1).

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

CHARLES DONALD O' MALLEY. — *Jacopo Aconcio*. Traduzione di DELIO CANTIMORI. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, pp. XXIX-216.

Già nel 1939 il Cantimori, nelle sue ricerche intorno agli *Eretici italiani del Cinquecento* (Firenze, Sansoni, p. 292, n. 1), menzionava un lavoro dell'O'Malley sull'Aconcio, che gli era stato comunicato in manoscritto: si trattava evidentemente di questa monografia che finalmente ora viene offerta al pubblico, con qualche aggiornamento bibliografico del traduttore in relazione a quanto è stato pubblicato in questi ultimi anni intorno alla personalità e all'opera di un pensatore troppo a lungo sottovalutato o addirittura ignorato, fuori di un ristrettissimo circolo di studiosi specialisti della storia delle controversie teologiche protestanti del secolo XVI. Per quanto negli ultimi quindici anni il pensiero religioso e filosofico dell'Aconcio sia stato più volte studiato e la sua importanza per la formazione della problematica moderna messa sempre più in evidenza, la pubblicazione di questa monografia dell'O'Malley rappresenta ancora un utilissimo contribuito non solo agli studi aconciani ma a tutta la storia religiosa europea del secolo XVI.

Molti sono, com'è noto, i punti oscuri della biografia dell'Aconcio, che potranno essere chiariti solo con la scoperta di documenti per ora non rintracciati: pur senza aggiungere nuovi dati a quanto già era stato assodato dalle ricerche del Koehler e del Ruffini Avondo, l'O'Malley dà, nella prima parte del suo libro (pp. 4-51), un quadro

---

(1) Utile ai lettori del volume curato dal Maier sarebbe stata qualche notizia sulla « fortuna » dal *Cortegiano*. Si veda quel che dice su questo argomento Salvatore Battaglia in un suo scritto del 1937: *Difesa del Cortegiano* (nella rivista: *Romana*, 1937, pp. 160-175); ed è da ricordare, come non molto noto, l'ampio studio di Walter Schrinner sulla fortuna del Castiglione in Inghilterra: *Castiglione und die englische Renaissance*, Berlin, 1939. Qualche utile notizia è anche nel breve scritto del Croce: *Libri sulle corti*, in: *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II, Bari, Laterza, 1945, pp. 198-207.

equilibrato e preciso di ciò che si sa intorno alla vita del pensatore trentino, sopratutto in relazione all'ambiente dell'emigrazione religiosa in Svizzera e in Inghilterra. In tre appendici a questa parte biografica sono qui pubblicati: il « Parere di Jacopo Acontio intorno alla fortificatione di Baruicco », presentato il 22 giugno 1564, interessante documento dell'attività di ingegnere militare che l'esule svolse al servizio della regina Elisabetta, documento già pubblicato da P. Rossi nella sua recente monografia dedicata all'Aconcio (Milano, Bocca, 1952, pp. 28-32); un'esposizione della controversia fra Adriaan van Haemstede e la Chiesa olandese di Londra, così importante non solo per la presa di posizione dell'Aconcio in difesa del ministro perseguitato a causa della sua tolleranza nei confronti degli anabattisti, ma anche perché probabilmente da essa, e da ciò che ne seguì, venne la spinta più immediata alla redazione dei *Satanae Stratagemata*; e, infine, uno studio intorno alla notevole lettera con la quale l'amico dell'Aconcio, Francesco Betti romano, giustificò, presso il marchese di Pescara suo protettore, la fuga dall'Italia.

Dei due opuscoli religiosi pubblicati nel 1558, il *Dialogo di Giacopo Riccamati* e la *Somma brevissima della Dottrina Cristiana*, l'O'Malley ci dà un'accurata esposizione, mettendo giustamente in evidenza le difficoltà che essi presentano per la tesi avanzata, a proposito di questi e degli altri scritti dell'Aconcio, dall'Hassinger, il quale ha tentato di mostrare, nei suoi peraltro veramente preziosi *Studien zu Jacobus Acontius* (Berlin-Grünewald, 1934), la stretta dipendenza della teologia aconciana da quella calvinista. Effettivamente, già in questi scritti il motivo della tolleranza religiosa si presenta come l'ispirazione più autentica della stessa religione cristiana: e se la richiesta della tolleranza per l'eretico, o presunto tale, è in certo modo ovvia sulla bocca di chiunque inizi una discussione religiosa di fronte ad un'ortodossia già ben fondata, il tono che tale richiesta assume negli opuscoli dell'Aconcio, destinati a diffondere le idee della Riforma in un ambiente ad esse ostile, fa già intravvedere chiaramente il futuro sviluppo dell'esigenza della tolleranza anche nei confronti delle nuove ortodossie nate in seno al mondo riformato. Il richiamo a Erasmo e al Castellione si presenta a questo proposito assai ovvio e giustamente viene fatto anche dall'O'Malley nella sua analisi degli scritti aconciani. È proprio l'ispirazione umanistica che sta alla base del disinteresse, se non dell'ostilità, per la teologia speculativa, caratteristica costante dell'orientamento religioso dell'Aconcio e di tanti altri eretici italiani della Riforma. La si può rintracciare nelle espressioni largamente concilianti della *Somma brevissima* e nell'icastica descrizione della chiusura dell'intollerante, persuaso di essere il solo a possedere la verità e che tutto il resto del mondo sia cieco, fatta dal Riccamati nel *Dialogo*: ed è la stessa che già aveva fatto dire ad Erasmo, nell'*Enchiridion militis christiani*, « Christum vero esse puta non vocem inanem, sed nihil

aliud quam charitatem, simplicitatem, patientiam, puritatem, breviter quidquid illa docuit ». Sulla base di questa interiorizzazione della religione, riportata a contatto con la concretezza della moralità e razionalità umana, l'Aconcio edifica la sua personale concezione del Cristianesimo come operosa fede morale, che può sussistere ed essere efficace ugualmente anche nella disformità delle giustificazioni filosofiche e teologiche che gli uomini escogitano intorno ad essa.

Il capitolo dedicato dall'O'Malley all'altro scritto dell'Aconcio pubblicato nel 1558, il *De Methodo* (pp. 113-20), ci sembra meno felice degli altri, che trattano delle opere più specificamente religiose. Di questo trattatello logico (in cui l'esigenza di un sapere tutto pratico, che permetta di conquistare nuove verità e non soltanto, come quello tradizionale, di esporre le verità già possedute, è affermata con grande decisione, anche se spesso senza andare molto al di là della semplice enunciazione programmatica) l'O'Malley dà una rapida esposizione un po' sfuocata, senza preoccuparsi di collocarlo nel pensiero del tempo, di metterlo in relazione non solo con la storia della logica nel secolo XVI (come ha già fatto il de Vleeschauwer nell'introduzione alla sua edizione del *de Methodo* — Antwerpen-Paris, 1932 — lavoro notevolissimo, anche se troppo dominato dall'idea di un confronto con la metodologia cartesiana), ma anche e soprattutto con la ricca fioritura di ricerche particolari e « tecniche » nelle quali il Rinascimento italiano ed europeo elabora una nuova prospettiva del mondo in cui l'uomo vive ed agisce, e insieme una nuova coscienza critica di questo stesso agire umano nelle scienze particolari. La prospettiva scientifica che doveva ispirare le famose parole del Galilei al Campanella: « Io stimo più il trovare un vero, benché di cosa leggiera, che 'l disputar lungamente delle massime questioni senza conseguir verità nessuna » (Ediz. naz., IV, 738). Gli interessi predominanti nell'indagine storica dell'O'Malley, orientata piuttosto verso la storia della teologia e della Chiesa che non verso la storia della filosofia, hanno fatto trascurare questo aspetto niente affatto marginale del pensiero dell'Aconcio (utilmente su di esso ha insistito il Rossi, op. cit., pp.39-64), legato strettamente alla sua stessa esperienza religiosa.

Dell'opera capitale dell'Aconcio, ossia dei *Satanae Stratagemata*, alla quale dedica un'analisi ben più penetrante, l'O'Malley rivendica giustamente l'originalità anche nei confronti del pensiero religioso del Castellione, l'altro grande apostolo della tolleranza, che indubbiamente non è stato senza influsso sulla formazione dottrinale e sulla religiosità del riformato trentino. Molto giudiziosamente egli considera gli otto libri del trattato come uno sviluppo dell'atteggiamento già presente nel *Dialogo* del 1558, in relazione all'esperienza più diretta della vita nelle Chiese riformate. Più pessimista del Castellione nei confronti della natura umana e della sua capacità di superare l'intolleranza, il cieco orgoglio diabolicamente ostinato

a servire Dio e la verità mediante la persecuzione del prossimo e l'imposizione di un conformismo inevitabilmente solo esteriore ed ipocrita, l'Aconcio cerca di dare una, diciamo così, fenomenologia dell'intolleranza religiosa e, attraverso questa, una prova della insensatezza di ogni violenza e coazione nelle cose che riguardano la coscienza e la fede dell'uomo, l'onore di Dio e della sua Parola. Poiché, dunque, tutte le persecuzioni religiose, tutte le violenze e le prepotenze degli zelanti non sono se non maschere della mancanza di carità e di fiducia nella verità, e, d'altra parte, la natura umana è così fatta che non può mai sottrarsi del tutto alle astuzie di Satana, alla tentazione di ottenere con la forza quanto solo l'amore e la libera persuasione possono dare, si impone la necessità di limitare al massimo le occasioni delle dispute religiose riconoscendo che l'errore teologico non è necessariamente, salvo in pochissimi casi, causa di perdizione. Onde il tentativo che, nella seconda edizione degli *Stratagemata*, l'Aconcio fa per formulare una professione di fede ridotta all'essenziale e tanto larga da poter essere accettata da tutti i cristiani « qui verbum dei volunt suae fidei normam esse, praeterea nihil ». La volutamente generica terminologia teologica di questo credo, che l'O'Malley analizza in relazione ai punti fondamentali della ortodossia luterana, zwingliana e calvinista, meriterebbe di esser fatta oggetto di un esame ancora più approfondito, in relazione alle varie « confessiones fidei » formulate dalle chiese e sette riformate intorno alla metà del secolo: ignoriamo se lo stesso O'Malley abbia sviluppato questa ricerca nell'introduzione alla traduzione inglese degli *Stratagemata* (Sutro Branch, California State Library, S. Francisco, 1940), che troviamo citata in J. Jacquot, *Acontius and the Progress of Tolerance in England* (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVI, 1954, p. 194, n. 1). ma non abbiamo ancora potuto consultare. Comunque, ci sembra evidente che un atteggiamento di questo tipo, prima ancora che nello sforzo di raggiungere un ragionevole compromesso tra i gruppi riformati, ha il suo fondamento nella concezione del Cristianesimo come una certa maniera di vivere e di agire piuttosto che come un certo sistema di formule teologiche.

A proposito del trattatello *Delle osservationi et avvertimenti che haver si debbono nel legger delle historie*, l'O'Malley insiste giustamente sul nesso che c'è tra queste rapide riflessioni sulla storia e il pensiero espresso nel *De Methodo*, sebbene le preoccupazioni religiose dell'Aconcio non manchino di farsi avanti anche qui, nel frequente richiamo alla provvidenza divina che governa tutte le cose. Anche nella storia interessa soprattutto l'utilità che l'uomo può trarre dalla conoscenza del passato in vista della sua azione attuale: da ciò la prospettiva di una storiografia che sia addirittura in rapporto alla specializzazione professionale, agli specifici fini pratici perseguiti da ciascuno. Pur senza poter sottoscrivere senz'altro l'affermazione dell'O'Malley che più del Machiavelli e del Guicciar-

dini « l'Aconcio era in grado di riconoscere teoricamente la forza e la logica delle cose, cioè la proprietà del tempo e degli eventi » (p. 179), ci sembra giusto riconoscere l'importanza che per la sua visione della storia ha la sua aspirazione a una rigorosa determinazione causale.

Dell'*Essortatione al timor di Dio*, pubblicata postuma da G. B. Castiglioni, che gli appare l'opera dell'Aconcio più notevole dal punto di vista letterario, l'O'Malley dà una larga analisi. Tra gli scritti religiosi la cui ispirazione gli sembra più vicina a questa, che egli inclina a ritenere l'ultima espressione dell'attività dell'Aconcio, l'a. ricorda il *De immensa misericordia Dei* di Erasmo e il *De amplitudine beati regni Dei* del Curione. Giusto accostamento, che, specialmente per il Curione, avrebbe meritato di essere più ampiamente sviluppato e approfondito, proprio in vista di dare un senso più concreto e ricco alla valutazione, che ci trova senz'altro d'accordo, che « l'*Essortatione* è del tutto umanistica nel suo anteporre la pietà alla polemica teologica » (pp. 183-84).

Il capitolo finale del libro è dedicato alla storia della fortuna della dottrina dell'Aconcio e degli *Stratagemata* nel mondo riformato, in relazione alla dottrina della tolleranza religiosa. La fortuna del libro è attestata dalle numerose edizioni e traduzioni che si sono succedute, soprattutto nei Paesi Bassi e in Inghilterra, lungo tutto il secolo XVII. Se non è possibile provare, in base a specifiche citazioni, un influsso diretto dell'Aconcio sulla formazione del pensiero di Fausto Sozzini, se ne possono trovare le tracce negli scritti di sociniani come il Volkel o il Ruarus. Nell'attenzione che alle idee dell'Aconcio viene dedicata dai sociniani della seconda generazione si può riconoscere una giustificazione alle frequenti accuse rivolte dai teologi luterani e calvinisti all'Aconcio di essere stato un ispiratore dell'unitarismo. Il quadro che l'O'Malley ci dà dell'influsso dell'Aconcio sul pensiero sociniano e arminiano del principio del secolo XVII è ricco di notizie e di testimonianze assai significative. È probabile che all'influenza dell'arminianesimo si debba, oltre che alla situazione locale, l'interesse che nella prima metà del '600 si diffonde in Inghilterra per le dottrine dell'Aconcio. Comunque, l'importanza di esse per lo sviluppo della dottrina della tolleranza e per la sua affermazione nella prassi religiosa inglese è largamente documentabile. Le cita come propria fonte il Chillingworth, se ne interessano gli irenici come il Dury, il Goodwin, l'Hartlib; e attraverso quest'ultimo debbono essere arrivate al Milton anche se il grande apostolo della tolleranza religiosa non ne fa riferimento esplicito nei suoi scritti, come neppure John Hales, il traduttore inglese del Castellione (cfr. il recente studio del Jacquot, *Sébastian Castellion et l'Angleterre. Quelques aspects de son influence*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XV, 1953, pp. 15-44).

GIORGIO RADETTI

Il Cinquecento (Libera Cattedra di storia della civiltà fiorentina - Unione Fiorentina). — Sansoni, Firenze, 1955, in 8°, pp. VIII-220.

Nel ciclo di conferenze tenute a Firenze qualche anno fa, ed ora pubblicate (era opportuno però che fossero indicate le date in cui furono dette) dall'Unione Fiorentina allo scopo di dare — se pur in iscorcio e attraverso alcuni temi massimi — « rinnovata coscienza dei valori universali della civiltà fiorentina », non tutte, tra le dieci riguardanti il Cinquecento, hanno legame con la letteratura; e solo di quelle letterarie possiamo dire qui. Federico Chabod espone con vivace sintesi, ricca di citazioni testuali scelte con lucidissima esperienza, il suo pensiero ben noto sopra il Machiavelli; e il suo discorso nitido ed energico, ricco e sostanzioso, è tra le cose più belle del volume, e illumina a fondo, e con vero *pathos* l'animo del gran fiorentino; Emilio Cecchi indaga dal punto di vista morale e psicologico, ancor più che propriamente politico, l'animo pensoso e la situazione intellettuale di fronte al suo tempo, del Guicciardini, ora accostandosi a opinioni del recente vol. del De Caprariis, ora facendo giusti rilievi, come là dove mantiene fede al tradizionale riconoscimento del significato e del valore dei « Ricordi » guicciardiniani; Francesco Flora, in « Leonardo scrittore » pone in risalto il valore della prosa vinciana, ch'egli, non nuovo a questo tema, giudica grande poiché con essa « nasce in Italia la prosa come scienza, come discorso logico e storico, sebbene abbia in sé diffusa e sciolta una essenza lirica » (« storico » non vedo come; e qui anche sorge il ricordo della prosa volgare del *Convivio* di Dante, a vantare la priorità; ma certo esattissime sono quell'affermazioni: « Leonardo è forse l'uomo che meglio interpreta le ragioni dell'umanesimo nella sua essenza e non nel suo cerimoniale », ossia nei caratteri esteriori; e « al fondo e all'apice della pittura e del discorso scientifico di Leonardo è una medesima virtualità lirica »). Dobbiamo tralasciare di dire degli scritti di R. Almagià (sul Vespucci), di L. Becherucci (sopra i manieristi toscani), di Ch. de Tolnay (su Michelangelo architetto), di V. Mariani (su Michelangelo scultore e pittore), nonché sull'appendice di C. Carrà (riguardante Masaccio) perché non rientrano nei limiti di questa rivista; ma è da segnalare per la sua cordiale virtù di stile e per le curiose notizie di vita fiorentina del granducato, la conferenza di Piero Calamandrei: *Il Cellini uomo*, già ricordata e recensita sul *Giornale* dal Maier (vol. **132**, 314, nota). A codesto tema, in un ben diverso discorso, sarebbe stato opportuno dare come seguito un altro di cui solo accenna fuggevolmente l'Avvertenza iniziale, e che non è svolto: il tema della crisi di Firenze, nell'assedio e nei decenni di poi. Poteva essere tal argomento, in una serie di discorsi dove si ripercorrono le ragioni del significato storico universale della città, quello centrale del libro riguardante il se-

colo XVI: ma era proprio il più doloroso, com'è di tutte le decadenze e dei declini. Certo la crisi di Firenze è la stessa crisi spirituale della rinascita, che politicamente ha la sua involuzione con il despotismo del duca Alessandro, e il suo suggello poi con il saldo insediarsi di Cosimo I come principe assoluto; e la città che aveva espresso dal suo seno pensieri e opere d'arte universali, divenne semplice capitale di un piccolo stato regionale. Ma aveva le memorie dietro sé da proteggere, e nel granducato erano ancor latenti le ultime grandi energie che maturarono nell'opera di Galileo.

Questo tema dello scadere di Firenze appare qui molto di scorcio, dato il diverso impegno della scrittrice, nel discorso di Luisa Becherucci sui manieristi toscani, ed anche dalle pagine di Alessandro Bonsanti sul *Vasari scrittore* (ma qui l'argomento è esposto come un affare personale tra esso conferenziere e il gran biografo, e sfuma via in gran parte); così pure, nello scritto di Mario Apollonio sul *Teatro fiorentino del cinquecento*, la Firenze piccola granducale, ridotta ad ozi curiosi e baie e litigi e feste, tra conventi e spezierie, rifugio e convegno di pettegoli e di begli spiriti, non ha gran posto, mentre informò del suo tono tante commedie (il Cecchi e il Lasca ad es.): tanto che mi pare che il suo aulico discorrere, teso verso gran mete, in apparenza, non venga a stringere molto in sostanza.

In complesso il libro costituisce una bella raccolta di scritti, e un omaggio degno della civiltà fiorentina. GIORGIO DE BLASI.

Atti del Quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature moderne: « Le lingue e letterature moderne nei loro rapporti con le belle arti » (Firenze, 27-31 marzo 1951). — Firenze, Valmartina ed., 1955. Volume pubblicato dalla Fédération Int. des L. et L. M. col concorso dell'UNESCO. In-8°, pp. 546.

Il volume contiene ben 57 comunicazioni — redatte in varie lingue — alcune di notevole lunghezza, che s'estendono a secoli (dal 300 fino ad oggi) e paesi diversi (c'è persino una comunicazione di T. Prasad Dash su « Rabindranath Tagore et les Arts »!), e abbordano il tema proposto da punti di vista così differenti, che difficile riesce offrirne un riassunto di insieme. Alcuni relatori — e i loro saggi sono stati posti all'inizio del volume — hanno sentito l'esigenza di impostare innanzi tutto i problemi teorici che il tema del Congresso suscitava; ma anche in ciò i loro modi di guardare le questioni — e le questioni stesse — differiscono grandemente. Così S. Dresden, proponendosi di chiarire *La notion de style en littérature*

et dans les beaux-arts, prende evidentemente l'avvio da precedenti lontani della cultura, essenzialmente, francese; mentre per E. Garin il problema della distinzione e dei rapporti fra *La letteratura e le arti*, o meglio fra le singole arti, trae motivo e stimolo dalle formulazioni crociane e dalle discussioni di estetica e critica più vive e attuali, oggi, in Italia. Ma gli interessi della maggior parte dei relatori si rivolgono piuttosto alla storia che alla teoria, ramificandosi tuttavia in tante direzioni diverse, che trarne un filo conduttore che guidi dall'una all'altra riesce impossibile. Ci limiteremo a tentare qualche raggruppamento per argomenti affini e ad indicare qualche punto di maggiore interesse o qualche risultato di indagine più preciso e originale.

Il gruppo di gran lunga più ricco è costituito da una serie di comunicazioni che riguardano i giudizi e le notizie sull'arte contemporanea che possono raccogliersi nelle opere di letterati francesi dal XVI al XX secolo, e i rapporti e gli scambi che essi dimostrano fra letteratura e belle arti: ne risulta abbozzata quasi una storia — molto lacunosa, beninteso — di critica d'arte negli scritti di letterati che critici d'arte specificatamente non furono. Le novità non sono forse grandi, ma il lettore troverà gran quantità di notizie e citazioni dirette e soprattutto una bibliografia assai vasta e aggiornata in argomento. Un contributo nuovo e preciso è offerto da R. Shackleton in *Montesquieu et les Beaux-Arts* circa l'*Essai sur le goût* di M. sull'Encyclopédie. Questo *Essai*, ad un'analisi attenta, rivela qualche incongruenza e, nel complesso, una maturità inferiore agli appunti presi dal M. durante il suo viaggio in Italia, di tanto anteriore, dal 16 agosto 1728 al 31 luglio 1729. L'A., avendo fatti lunghi studi sui manoscritti del M. e la loro cronologia, dimostra, con l'appoggio anche d'altri elementi e confronti, che l'*Essai sur le goût* si rifà per la maggior parte a un vecchio scritto del 1726-28 (cioè anteriore al viaggio in Italia), che, quando fu richiesto di collaborare all'Encyclopédie nel 1753, il M. riprese in mano, cominciando col farvi delle aggiunte (e sono i passi più vivi dell'*Essai*). S'egli fosse vissuto, l'intero saggio sarebbe stato probabilmente riscritto, ma si sa che l'*Essai sur le goût* fu pubblicato nell'Encyclopédie nel 1757 da un manoscritto imperfetto, ritrovato fra le carte del M. dopo la sua morte, avvenuta due anni prima.

Assai interessante anche il *Diderot à l'école des peintres* di Ph. Van Tieghem. Questa volta non è la critica di D. (che sarebbe argomento ben noto) il tema della comunicazione, ma le trasformazioni sceniche di cui D. ebbe per primo l'idea per suggerimento della pittura. L'esperienza drammatica di Diderot è assai precedente alla sua esperienza pittorica; ma a mano a mano che questa si approfondiva, l'illuminava sull'inadeguatezza della messa in scena e del gioco mimico degli attori quale allora si praticava, e gli suggeriva riforme sull'esempio delle composizioni dei quadri: « Ce sont les

mêmes lois qui doivent régler la pantomime et la composition pittoresque »; « une disposition des personnages sur la scène si naturelle, si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile ». Le vedute di Diderot non ebbero attuazione ai suoi tempi (per far questo bisognava prima sgombrare il palcoscenico dagli spettatori), ma precorsero l'avvenire: basta pensare alla scenografia ottocentesca e a tutte le interferenze fra teatro e pittura di storia.

Procedendo, B. Munteano studia *Le problème de la peinture en poésie dans la critique française du XVIII^e siècle* e l'arricchimento che ne derivò alla terminologia critica; P. Moreau considera *Le romantisme littéraire dans ses rapports avec les arts plastiques*; P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, suggerisce alcuni temi di ricerca, che giudica interessanti: ad esempio, lo spoglio sistematico della rivista « L'Artiste », ch'egli ritiene potrebbe fornire importanti elementi a una storia dei rapporti fra letteratura ed arte contemporanea; oppure lo studio dell'opera critica di E. Fromentin: « on n'a jamais étudié avec précision le critique d'art, sa méthode et ses procédés ». Ma su questo punto, per parte italiana, possiamo contrastare la sua affermazione, perché da noi, anzi, E. Fromentin è stato assai studiato e discusso come critico: si vedano gli studi di M. Pittaluga su « L'Arte », 1917; la prefazione della stessa ai « Maîtres d'autrefois » tradotti da Anna Bovero (Torino, De Silva, 1943), e più recentemente, con diverse conclusioni, il saggio di V. Bloch su « Paragone », gennaio 1950.

Ugualmente qualche aggiunta può suggerirsi anche alla relazione di C. Guyot, *Marcel Proust et les Arts Plastiques*: egli non cita la stupenda prefazione di Proust al libro di E. Blanche, « De David à Degas », Parigi 1919, che non è stata ripubblicata nell'edizione degli scritti minori di Proust, ma lo è stata in « Paragone », gennaio 1950. I relatori di questo congresso sono in prevalenza dei letterati, ed è spiegabile che siano meno informati sugli apporti che provengono dalla critica d'arte. (Ma il Boyer nella relazione, in conclusione negativa e perciò superflua, su « Vittorio Alfieri et les Beaux-Arts » giunge a porre Juvara al XVII secolo, — e speriamo sia un errore di stampa! ma non lo può essere l'attributo di « peintre français » dato al Beaumont, nato e attivo a Torino). Si mostra invece ben informato sulle cose nostre d'arte H. Bédarida, *Le roman historique et la vogue de l'histoire dans les Beaux-Arts en Italie*, dando notizia perfino del ritrovamento recente di un quadro sconosciuto di Massimo d'Azeglio in una villa in Provenza. Infine A. Chastel è dei pochi che in *Arts et Littérature au XV^e siècle* guardi al tema dal lato dell'arte più che della letteratura.

Prende le mosse dalla teoria degli storici dell'arte sul barocco P. Francastel, *Le Baroque*, un saggio ch'è da segnalare in modo particolare, per la critica a fondo che conduce degli schemi troppo rigidi e astratti in cui si è voluta irretire la definizione del barocco,

da parte soprattutto del Wölfflin, e contro i tentativi di trasferirli bell'e formati anche nella critica letteraria. Il Francastel propugna una più libera e concreta ricerca storica, aderente all'infinita molteplicità dei fatti, e, per quanto riguarda lo studio degli scambi e rapporti fra letteratura e arti, indica il teatro quale « terrain de recherche privilégié ». Le linee storiche che egli traccia d'« un système dramatique et un espace figuratif conventionnel, qui ont eu l'un sur l'autre des répercussions constantes », sono acute e suggestive, ed egli rimonta a coglierle in due direttive distinte, potrebbero dirsi persino divergenti, fino al 400 fiorentino. Ma il saggio è denso di molte altre osservazioni e corredato di note bibliografiche particolarmente ricche.

Questo del teatro come terreno privilegiato d'incontri fra arte e letteratura potrebbe individuarsi come il secondo tema dominante del Congresso: oltre gli svolgimenti nei già citati saggi di Francastel e di Van Tieghem su Diderot, numerose altre comunicazioni vi sono dedicate, fra cui ci limiteremo a citare, per l'interesse specifico dell'argomento, quella di H. H. Borcherdt, *Das Simultanprinzip in der bildenden Kunst und im Theater des 15. Jahrh.* Essa riguarda maggiormente, per forza di cose, l'Europa Settentrionale; per l'Italia, e in un momento precedente, è forse da prendere con qualche riserva l'ipotesi dell'A. che « die Form der einzelnen *luoghi deputati* können wir uns ähnlich wie auf Giottos Fresken in Padua denken ». In proposito potrebbe proficuamente consultarsi uno studio, che l'A. non cita, di V. Galante Garrone, « L'apparato scenico del dramma sacro in Italia », Università di Torino, 1935.

Ed ora — tralasciando forzatamente altri argomenti pur molto interessanti: Chaucer, ad esempio, (K. Brunner) o Shakespeare (R. W. Zandvoort, A. Lytton Sells) o Goethe (P. Böckmann, R. d'Harcourt, H. Pyritz, J.-M. Carré), ecc. ecc., dovrà pur dirsi qualcosa degli Italiani. È assai fine quanto R. Roedel scrive su *Il sussidio delle Arti figurative nella interpretazione dei « velami » della Divina Commedia* per la comprensione del valore poetico dell'allegoria. A Dante si riporta anche lo studio di Y. Batard, *La Divine Comédie de Botticelli*: i disegni di Botticelli illustranti la Divina Commedia da principio descrivono dell'Inferno soprattutto i luoghi, nel Purgatorio già fanno maggior posto alle persone, ma nel Paradiso si concentrano quasi esclusivamente nei due personaggi principali, Dante e Beatrice, e s'affidano unicamente alla forza espressiva dei loro gesti e atteggiamenti: una costante smaterializzazione della rappresentazione, che si fa tutta interiore e interpretativa, e ci illumina come un grande artista quale Botticelli scoprisse Dante e con Dante s'aiutasse a scoprire se stesso. V. Branca, elencando *Le prime illustrazioni del Decamerone*, mette in luce come fino ai primi decenni del '400 esse conservino un carattere diretto, corsivo, di popolare immediatezza, ben diverso dal tono aristocratico e la splendida fattura che assumeranno nel famoso codice estense miniato da Taddeo Crivelli.

Sarebbe, credo, assai proficuo riprendere e discutere il saggio di H. Sckommodau su *Michelangelo poeta*, e in particolare i suoi dubbi, ben fondati, sulla legittimità di un'interpretazione della lirica michelangiolesca che parta esclusivamente dalle sue creazioni figurative.

Tutto condotto sul fine contrappunto di analisi stilistiche e giudizi di valore (in cui i confronti con le arti figurative entrano unicamente come indicazione d'analoga direzione del gusto), è il saggio di W. Binni su *La poesia del Parini e il neoclassicismo*. Ed ho lasciato per ultimo ciò che più mi interessa: le *Osservazioni linguistiche sul Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci* di T. Bolelli: m'interessano non soltanto in rapporto a Leonardo, ma proprio per il tipo di ricerca, che io credo utilissima a illuminare in modo preciso e concreto indagini più vaste di stile e di pensiero. Vedo che il Bolelli fa confronti col lessico di Cennino Cennini; sarebbe pure, e forse più, interessante far confronti col lessico del *Trattato della pittura* di L. B. Alberti; e su questa strada sarebbe anche da riprendere la questione della priorità, o il contrario, della versione latina del trattato dell'Alberti sulla versione italiana, problema che mi pare risolvibile solo su un confronto puntuale, linguistico, delle due versioni, tutt'il resto perdendosi in ipotesi. Scorrendo i vocaboli illustrati dal Bolelli, si può ben dedurre con lui che le innovazioni lessicali del trattato di Leonardo sono notevoli; molto più sarebbero a spogliare tutti i manoscritti leonardeschi; all'attenzione del Bolelli vorrei proporre, ad esempio, fra molti altri che tralascio, il vocabolo *artifizioso*, di cui ben riesco a cogliere tutte le implicazioni di significato che comporta nel pensiero e nel linguaggio di Leonardo, ma di cui sarebbe interessante anche fare la storia dei successivi usi e significati assunti nella letteratura artistica del '600.

ANNA MARIA BRIZIO.

A quanto ha scritto la nostra egregia collaboratrice ritengo di dover aggiungere poche osservazioni sul saggio del Binni, certo uno dei più notevoli di questo volume, che vuol essere non tanto uno studio definitivo quanto l'avviamento a un nuovo studio del Parini, la proposta di un tema che attende di essere svolto e approfondito, e merita anche per questo la più attenta considerazione. L'opera del Parini si presenta al Binni in due fasi ben distinte, la fase « illuministica-sensistica » del *Mattino* e del *Mezzogiorno* e delle prime odi e la fase neoclassica del successivo lavoro intorno al poema e delle odi più tarde, contrassegnata l'una dalla vivacità polemica e satirica, l'altra da una superiore calma e compostezza, in cui riconosciamo il gusto medesimo che ispira il classicismo del Winckelmann. Importante mi pare in special modo quel che osserva il Binni sui « programmi di belle arti », come documento della direzione del nuovo gusto pariniano e sull'efficacia dello studio delle arti figurative sulla poesia della maturità. Ma pur riconoscendo l'attenuazione dell'irruenza giovanile

nel Parini più maturo, non opporrei così nettamente due fasi distinte e quasi contrastanti (ho fatto a suo tempo riserve sulla riduzione della poesia pariniana nell'ambito del « sensismo » e ritengo impropria tale definizione anche per una parte o fase di essa, mentre l'illuminismo è presente nell'opera tutta del poeta e del maestro, né è in contrasto col suo gusto neoclassico): sopra tutto poi mi lasciano in dubbio i cenni, a dire il vero assai rapidi, sulle correzioni del *Giorno*, nelle quali si affermerebbe vittoriosamente il nuovo gusto, la nuova « poetica » pariniana. In realtà, è difficile ricondurre ad un'unica direzione tutte le correzioni del *Giorno*, né si può dire che per esse, tranne che in alcune pagine luminose, si affermi una nuova poesia. Troppo spesso ci troviamo di fronte a un lavoro di artefice, che per evitare incontri di suoni o espressioni troppo vivaci, o che possan sembrare poco chiare o improprie, corregge con danno dell'unità del discorso: tipiche correzioni di una mente fredda, analitica, staccata ormai dal suo lavoro. L'uniformità di tono, a cui evidentemente il poeta tende (e sarebbe qui da vedere il gusto più fortemente classicheggiante), si risolve molto spesso in un effettivo impoverimento del discorso: tipiche le correzioni dell'episodio della Vergine cuccia, di cui non ve n'è una sola che non sia frutto di una ricerca estrinseca e che segnano tutte un deterioramento del testo, basti ricordare il « perfido » sostituito a « misero » per un proposito di uniformità di tono, che distrugge la mirabile progressione dell'episodio con la rivelazione in quel « misero » dell'umanità del poeta (1). M. F.

ARCHIBALD COLQUHOUN. — *Manzoni and his times.* — London, I. M. Dent, 1954, pp. x, 281, con illustrazioni.

BERNARD WALL. — *Alessandro Manzoni.* — Cambridge, Bowes and Bowes, 1954, p. 64.

1. Chi volle esaminare, un secolo dopo l'edizione definitiva dei *Promessi Sposi*, la fortuna del Manzoni in Inghilterra, trovò che non esisteva in lingua inglese un libro dedicato allo scrittore lombardo e, fatto assai più grave, le poche versioni del romanzo, spesso mutile e sempre infedeli, continuavano, ancora nel 1914, a riferirsi al testo del '27 (2).

---

(1) Della questione, ed anche della tesi del Binni, ho discusso nel mio corso *Il Parini e il « Giorno »*, Milano, Malfasi, 1952.

(2) Cfr. NICOLETTA NERI, *La fortuna del M. in Inghilterra* in *Atti e Mem. della R. Acc. delle Scienze di Torino*, vol. 74, 1939, pp. 531-579. L'unica versione del testo del '40, apparsa anonima nel 1845 presso Longmann, Brown, Green and Longmans, fu presto dimenticata.

Ora, dopo la fortunata traduzione dei *Promessi Sposi* pubblicata nel 1951 da A. Colquhoun, la quale pare finalmente aver destato nei lettori anglosassoni un reale interesse per il romanzo, ecco due libri inglesi intieramente rivolti al Manzoni: l'uno, di Bernhard Wall, è un rapido profilo, che meglio potrebbe dirsi una introduzione alla lettura dei *Promessi Sposi*; l'altro, dovuto allo stesso Colquhoun, è un'ampia monografia diretta a collocare il Manzoni e l'opera sua in un largo quadro ambientale. Nessuno di questi due lavori ambisce a ricerche nuove: entrambi gli autori si affidano alle opere del poeta e alla tradizione critica italiana per offrire al lettore inglese un discorso organico intorno a uno scrittore italiano che tanto lo Wall quanto il Colquhoun non esitano a porre nella strettissima cerchia dei massimi dell'Europa moderna.

Ci par giusto, perciò, tralasciare particolari minuti (a certi errori di fatto accenneremo soltanto per agevolarne la scomparsa in lavori consimili o in successive edizioni degli stessi libri) per soffermarci, invece, sulla prospettiva in cui, in questi due studi, vien posto il Manzoni.

Il Colquhoun, coerentemente al titolo imposto al suo libro, colloca il Manzoni sullo sfondo di larghe descrizioni ambientali: la pittura di Milano prerivoluzionaria e poi capitale della Cisalpina e del Regno d'Italia, di Parigi durante l'Impero e la Restaurazione; i quadri degli ideologi francesi, dei giansenisti, dei romantici lombardi, la presentazione dei circoli carbonari e liberali italiani, fino alle descrizioni di Firenze granducale e dei placidi conversari di Stresa e di Via Del Morone, costituiscono l'ossatura del libro e danno il titolo e il taglio a tutti gli undici capitoli, salvo il nono, quello intieramente dedicato ai *Promessi Sposi*. Una via lunga, ma forse l'unica possibile per condurre il lettore inglese a comprendere la straordinaria complessità di eventi politici, morali, religiosi oltre che letterari che vengono a riflettersi nello spirito e nell'opera dello scrittore lombardo.

Certo molte di queste descrizioni, gradevoli per le coloriture suggerite al Colquhoun da scritti di viaggiatori o di artisti — quante volte svolgono pungenti notazioni stendhaliane! —, mentre destano un interesse autonomo che non può esser soddisfatto dalla loro natura incidentale e psicologistica, rimangono, d'altronde, come giustapposte alla biografia del Manzoni, il quale non aderì mai agli aspetti più spiccati di quegli ambienti, ma ne misurò le idee in maniera indipendente e in profonda e silenziosa interiorità, con un riserbo che scoraggia il più paziente ricercatore.

Così, chi si accinge a raccontare la vita del Manzoni, indagando i suoi rapporti coi molti ambienti con i quali lo scrittore lombardo si trovò a contatto, rischia di fare la storia non di una serie di distacchi, — che, in fondo, può esser la storia di ogni grande individualità — ma di una vicenda di rifiuti preventivi, di sottrazioni di sè a quegli impegni, a quelle adesioni appassionate e totali che proprio il moto

spirituale, del quale gli Italiani fecero principe il Manzoni, il romanticismo, ci insegnò ad ammirare.

Donde quella vaga insoddisfazione che di fronte alla vita del Manzoni finisce col mostrare più d'uno, non solo, si badi, tra i laici e i liberali, ma anche tra i cattolici. Anche il nuovo biografo inglese non nasconde il suo disappunto di fronte a certe perplessità e a certi riserbi del Manzoni, ma, guidato evidentemente da pagine del Ruffini che rappresentano la coscienza del Manzoni come un lago che nasconde sotto la liscia superficie oscuri moti profondi, pone alla base della sua ricostruzione il carattere problematico della personalità dell'autore dei *Promessi Sposi*, la sua diffidenza verso il riposo intellettuale e morale. Il Colquhoun appone, infatti, al suo libro la sentenza del Manzoni « ogni finzione che mostra l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero » e insiste dal principio alla fine sulla coscienza manzoniana della problematicità del reale e vede la vita e l'osservazione dello scrittore strenuamente attese a « the prismatic qualities of reality » (pp. 17 e 260).

Questo amletico angolo visuale si presta bene alle vicende interiori ed esteriori del Manzoni fino alla creazione e correzione del romanzo, meno risponde all'altra parte della vita di lui, quella appartata e meditativa degli ultimi quaranta anni: a questi infatti il Colquhoun dedica un ultimo inamidato capitolo, che non vorrebbe essere rimpianto di qualcosa di perduto e di spento, ma che, anche involontariamente, assume un'aria a un tempo di commemorazione e di distacco.

Quell'angolo visuale, in ogni modo, consente di scrutare il fondo dell'anima del Manzoni, oltre le pacifiche immagini convenzionali che, malgrado l'enorme sviluppo della bibliografia manzoniana, notato con qualche sgomento dai due manzonisti inglesi, continuano a comporre i profili scolastici del Manzoni, correnti anche presso di noi.

E curioso, però, che lo stesso Colquhoun, proprio in molti punti oscuri e controversi della biografia manzoniana, dimentichi le asserite condizioni di interiorità e di complessità che ogni evento anche minimo assume per l'autore dei *P. S.*, sfuggendo ai dilemmi dello spirito del Manzoni per la tangente delle descrizioni d'ambiente o acquietandosi a certe soluzioni facili e non approfondite.

Anzitutto il Colquhoun cede alla tentazione romanzesca di fare dell'amleticità del Manzoni una conseguenza dell'incertezza di lui su la sua stessa nascita; ora, a parte l'insufficienza di una condizione psicologica a spiegare svolgimenti ideali, quella incertezza non si accorda con le testimonianze sulla paternità di Giovanni Verri che il Colquhoun accetta come rispondenti al vero (Gorani, Custodi, Visconti di S. Vito, ecc.) le quali si raccolgono tutte nell'espressione del Tommaseo « ... *egli sa e sua madre non glielo dissimulava* » (1)

---

(1) Tommaseo, Borri, Bonghi, *Colloqui col Manzoni*, a cura di C. Giardini (ma G. Titta Rosa), Milano, 1944, p. 44.

e fanno pensare non ad un'incertezza, ma a una consapevolezza. La sostituzione di un colore psicologico ad una precisa analisi di fatti e di idee insidia altre volte la concretezza del libro: così i rapporti del Manzoni con l'illuminismo vengono impostati sulla fatalità del distacco del « problematico » Manzoni dall'*esprit de géométrie* di quella cultura, senza una interna definizione degli atteggiamenti morali della crisi di pensiero che attraversava il gruppo di Auteuil, nella quale il giovine Manzoni si trovò immerso proprio quando il suo giacobinismo deluso lo aveva lasciato nel vuoto e nell'amarezza dei *Sermoni*.

Mi pare, inoltre, che il Colquhoun prospetti in maniera troppo passiva e schematica lo svolgimento interiore del Manzoni, liberato dallo scetticismo dalla stoica virtù dell'Imbonati (p. 83) e svincolato poi dallo stoicismo dal fervore religioso di Enrichetta (p. 91). Veramente la lezione dell'Imbonati, pur sempre circoscritta a una vaga e lontana esemplarità, diverrà consistente solo dopo la vicinanza amorosa della madre; d'altra parte, tra i sermoni e il *Carme* non c'è discontinuità, come comunemente si dice o si lascia pensare, ma una ben segnata linea di sviluppo di un risentimento morale che nel *Carme* non è più soltanto negativo ed arido, come nei sermoni, ma accenna a farsi umanamente più comprensivo riflettendo l'aprirsi dell'animo di Alessandro all'amore filiale e all'amicizia e quindi a un senso nuovo della vita.

Il Colquhoun sorvola sulla profonda crisi rivelata dai *Sermoni*: l'animo del Manzoni, ferito da una delusione amorosa, chiuso in una disillusa amarezza per la realtà circostante, depone nei *Sermoni*, che formalmente sono spesso veri e propri calchi del Parini « antifeudale », il suo sdegno per la ipocrisia convenzionale della società che lo circonda. Ciò illumina anche la risoluta scelta tra il padre e la madre, che oltrepassa il limite di una preferenza psicologica, quale appare nelle pagine del Colquhoun, — non è neppur pensabile sia dovuta ad equivoco sui reali rapporti di lei con l'Imbonati, come qualche pio esegeta tentò di far credere — e assume, invece, il significato di un pronunciamento ideale: l'affermazione della sincerità e dei diritti del cuore contro ogni ipocrita convenzione, che nel gruppo di Auteuil trovava convalide pratiche ideali. Le lettere parigine di Alessandro, riboccanti di tenerezza per la madre « amica » e più ancora quelle dall'Italia al Fauriel, intolleranti della falsità e grettezza dell'ambiente milanese e colme di gratitudine e devozione più che fraterne, non lasciano dubbi intorno ad un equilibrio sentimentale attivamente cercato e trovato in affetti concreti, affermati contro le finzioni di una società falsa e meschina. Più oltre, a proposito della crisi della conversione, il Manzoni sembra, nel racconto del Colquhoun, ancor più passivo: l'azione di Enrichetta appare fulminea ed autonoma e sorprende Alessandro perduto in progetti letterari, quasi indifferente ai colloqui della moglie col Dégola (p. 92); di qui l'ap-

prodo del Colquhoun alla conversione per suggestione barocca (*a hint of baroque emotion*, p. 94), corrispondente, dunque, a quella del disamato, estetizzante Chateaubriand.

Sarebbe stato più vantaggioso che il Colquhoun, invece di industriarsi a disegnare il quadro del gruppo giansenistico di Parigi, vagliasse meglio i dati e i fatti che egli ricorda di passaggio: per esempio, il discorso del Dégola per l'abiura di Enrichetta dove esplicitamente è detto: « Des personnes, qui dans d'autres temps vous auroient distracte de toute idée de conversion, ont éte dans la main du Seigneur des instruments de misericorde pour vous » (1); parole che paiono alludere a ben altro che ad una passività di Alessandro; e poi la lettera di Alessandro stesso al Fauriel, dove si parla di *idées religieuses* che Dio fece nascere nel M. a Parigi e non di emozioni mistiche (2).

La conversione appare, dunque, psicologicamente passiva e idealmente paradossale solo quando non ne siano debitamente approfondite le premesse, sia nella particolare colorazione della fase stoica degli ideologi di Auteuil, sia nella crisi del razionalismo del Manzoni.

L'impostazione del Colquhoun si riflette anche nei capitoli seguenti, quando si descrive la vita milanese del Manzoni tra i due viaggi a Parigi: si tratta di una fase in ombra, ma non di evasione arcadica; collocando il Manzoni, sulla traccia di una frase al Fauriel, « je suis entre la famille, les arbres, les vers » in una sorta di equidistanza tra gli Italici e la Biblioteca italiana, tra i propositi del Bellegarde e l'azione del Trechi, si oltrepassano dati incontrovertibili come i versi per il Proclama di Rimini e l'adesione al movimento degli Italici.

E contraddittorio, poi, che il Colquhoun inclini a prestar fede a testimonianze come quelle del Custodi circa una vaga adesione del Manzoni al tumulto che portò all'uccisione del Prina e fondi, su l'emozione del Manzoni alla notizia di Waterloo, un'equazione con l'atteggiamento degli ideologi durante i cento giorni. A questo riguardo vide meglio la polizia austriaca, quando negò il passaporto al Manzoni, fondandosi sui suoi atteggiamenti concreti e le sue amicizie coi carbonari.

In realtà il Colquhoun stenta ad accogliere il carattere liberale della religiosità manzoniana: il pessimismo giansenistico gli appare l'unica via per spiegare l'adesione del Manzoni al cattolicesimo, perciò egli polemizza apertamente con la formula desanctisiana, rivelazione come rivoluzione (p. 106), cui oppone, dal canto suo, la religione come conforto alla disperazione terrestre, appoggiandosi volentieri alle pagine del Momigliano. Naturalmente in questa prospettiva perdono rilievo i contrasti col Tosi e, mediatamente, col Lamennais e la costante

---

(1) E. Degola, *Exhortation à une nouvelle catholique*, in G. Salvadori, *Enrichetta Manzoni Blondel ecc.*, Milano, 1929, p. 96.

(2) *Carteggio di A. M.*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, 1912, I, p. 248.

adesione agli atteggiamenti del Grégoire, che, invece, sono i termini in cui si riflette in senso politico la fede del Manzoni, convinto, come il Grégoire, della necessaria distinzione di religione e secolo, come in modo esplicito è detto nella lettera al Tosi che richiama la fermezza dei solitari di Port-Royal (1).

Avrebbe certo giovato al Colquhoun, non solo ai fini di una valutazione letteraria, approfondire i rapporti del Manzoni col movimento romantico, il carattere intimamente democratico e davvero rivoluzionario rispetto alla tradizione italiana dei criteri della popolarità e del buon senso, che si spinge fino alla definizione per questa via di questioni filosofiche e teologiche, come nella conclusione trovata da povera gente, posta, nel romanzo, a sugo di tutta la storia.

Invece il Colquhoun trascura di stendere nessi tra la crisi religiosa e morale e quella letteraria che sta tra l'*Urania*, *Vaccina* e gli *Inni* e dubita della consistenza del romanticismo manzoniano, convinto della validità e persistenza della sua educazione classica.

Il Carmagnola è presentato biograficamente, come scappata al Tosi e nulla d'interno suggerisce, nè dal lato estetico nè dal lato etico (pp. 146-148); del pari il Colquhoun rinuncia a trarre partito dai frammenti sulle moralità delle opere tragiche e dalla lettera allo Chauvet. Eppure in questi scritti i frutti della meditazione dello Shakespeare, idolo dei nostri romantici, sono particolarmente sensibili e tali da agevolare al lettore inglese la comprensione del carattere morale dell'ispirazione poetica del Manzoni, il raccogliersi del poeta sui profondi rivolgimenti della coscienza di fronte alla prova del dolore. Del Carmagnola — e di tanti altri personaggi manzoniani — si può dire quel che il Manzoni dice di Re Riccardo toccato dalla sventura: « ... il y avait en lui quelque chose de secret et de profond qui n'avait point paru dans la prospérité, et que l'infortune seule pouvait faire éclater » (2).

Al nucleo romantico della personalità manzoniana ci riconducono anche le idee del Manzoni intorno alla storia, sulle quali il Colquhoun si sofferma più a lungo, sacrificando, però, a questo argomento la poesia dell'*Adelchi*, presentato, insieme al *Discorso* sui Longobardi, soltanto come documento dell'abbandono del culto dell'eroe — ancora sensibile nel *5 Maggio* — per l'adesione alle idee del Thierry sul rapporto di conquistati e conquistatori nel corso delle civiltà (pp. 156-164). A parte la diversa lettura che solitamente si fa dell'ode per la morte di Napoleone, è da osservare che l'origine delle idee manzoniane è certo più lontana e si ricollega a letture romantiche dalla Staël e dal Sismondi e all'azione del Fauriel, riconosciuto maestro del Thierry.

---

(1) *Ivi*, I, p. 453.

(2) *Lettre à M. Chauvet*, in *Opere di A. M.* a cura di G. Lesca, Firenze, 1928², p. 258.

A questo punto il Colquhoun doveva affrontare il difficile problema di inserire nella sua biografia un discorso sui *Promessi Sposi* ed egli ha saputo farlo con singolare abilità: quel procedimento a quadri giustapposti che fin qui era apparso più elusivo che chiarificatore del segreto svolgersi dello spirito del Manzoni, viene posto a partito in questo lungo capitolo (pp. 164-195), dove il romanzo, pur al di fuori di un'analisi diretta, appare veramente il centro di gravitazione di tutti i motivi toccati in precedenza: i dilemmi di ideologia e romanticismo, giansenismo e cattolicesimo, liberalismo e fede, storia e trascendenza ricompaiono nei paragrafi che chiariscono l'opposizione a l'*esprit romanesque* e lo « sliricamento »; la distinzione fra l'interesse ammirativo e quello conoscitivo, la moralità dell'arte, la raffigurazione della storia di umili e potenti, la Provvidenza e la follia dell'uomo, nuovamente illuminati attraverso le relazioni col Fauriel e gli amici milanesi durante il lavoro e le discussioni suscitate dall'apparizione del romanzo. Infine, per via di richiami diretti o indiretti, il Manzoni è messo a confronto con quei grandi coi quali evidentemente più a lungo ragionò, da Shakespeare a Cervantes, da Voltaire a Sterne, da Goethe a Racine a Bossuet, ai grandi moralisti francesi. La poesia del capolavoro del Manzoni resta, s'intende, al di là di tutto ciò, ma il significato intellettuale e morale dell'opera ne esce ben illuminato e il Manzoni viene ad assumere spontaneamente il posto che gli spetta, in quel ricongiungimento ideale dell'Italia all'Europa in che sta l'essenza vera del Risorgimento.

Non desta, dunque, meraviglia che il Colquhoun, come dicevamo, passando da tali colloqui ideali a quelli concreti del Manzoni degli ultimi quaranta anni con spiriti pur nobili ed alti come il Tommaseo e il Rosmini, e scendendo da tali profondi dilemmi alle sottili disquisizioni sulla lingua, abbia se non il senso di una caduta, di un rattrappimento.

Tuttavia, sia pure soggiacendo all'incertezza dei testi e degli studi in questo campo, il Colquhoun sottolinea a dovere i due aspetti salienti del pensiero linguistico del Manzoni, quello politico-unitario e quello morale-antiretorico; ma più ancora è ammirevole che tra le battute di quella conversazione che ci è pervenuta attraverso il filtro di menti fatalmente disposte a fermarla in un limite di arguzia sottile, talvolta stridula e spesso frammentaria, egli si sforzi di cogliere gli echi di quella profonda coscienza sempre intesa all'attualità e perennità della lotta fra il bene e il male (p. 228).

Le osservazioni che ho fatto sopra e tante altre che tralascio per brevità (1) non intendono disconoscere i pregi del libro, ben costruito,

---

(1) È auspicabile che una nuova edizione liberi la biografia del C. da errori di fatto, come, p. es., l'asserito inizio dell'*Adelchi* a Parigi (p. 134), da imprecisioni storiche, come la posposizione degli arresti del Maroncelli e del Pellico allo scontro di Novara (p. 142), da citazioni inesatte, come — a parte l'attribuzione — il verso

ispirato ad una sincera volontà di adesione al soggetto e mosso da una felice intuizione psicologica. Esse vogliono soltanto ribadire la vecchia verità che i fatti più importanti della vita di un grande artista sono le sue opere d'arte: la più scrupolosa ricognizione delle circostanze biografiche ed ambientali apparirà sempre monca al di fuori di quei dati principalissimi che sono le opere.

Per scrupolo di biografo il Colquhoun ha voluto solo girarvi attorno, ma un uso più diretto dei sermoni, delle tragedie, degli scritti critici e morali e del romanzo avrebbe certo reso più evidente quel senso di profondità e di complessità spirituale che è lo scopo ultimo del ritratto del Colquhoun. Il quale ritratto costituisce già in questi limiti, per il lettore inglese, oltre che un utile strumento di informazione, anche un suggerimento a cercare nella lettura del poeta certi valori che gli sono discretamente additati in forma indiretta narrando la vita dell'uomo.

2. Ispirato ad una ammirazione non minore dell'arte manzoniana, il profilo dello Wall segue, però, una via del tutto diversa. Fondandosi su un particolareggiato esame dei *Promessi Sposi*, che occupa la parte centrale del libretto, egli prospetta tutto il Manzoni attraverso la serenità formale del capolavoro. Anzi lo Wall si spinge ad affermare che l'inadeguata risonanza dell'opera del Manzoni fuori d'Italia sia dovuta ad un disinteresse dell'Europa angosciata del XX secolo per uno scrittore così poco demoniaco, così *enraciné* (p. 7).

In realtà nelle fugaci e quasi schematiche pagine dello Wall la vita del grande lombardo appare placida e senza dramma e scompaiono quelle profonde antinomie che sospingono la meditazione del Manzoni e sollecitano la sua arte. Lo Wall, a questo proposito, cita l'opinione espressa dal Gladstone dopo la visita fatta al Manzoni nel 1838: « Era un uomo molto interessante, ma considerato fra gli eminenti preti di Milano un *bacchettone*. A modo suo era un liberale e un patriota: nè l'alleanza di tali opinioni politiche con ferme convinzioni religiose era rara tra i più notevoli italiani di quei giorni » (1). Ma lo Wall non si sofferma, come sarebbe necessario, ad illustrare quanto ardua e a volte tormentosa risultasse a quei nobili spiriti e al Man-

---

« gran traduttor de' traduttor d'Omero » (p. 40), da definizioni approssimative, come quella del *Trionfo della Libertà* « a Parini-like ode » (p. 42), da traduzioni generiche, come « dix-neuf complices de M. Thierry » reso con « nineteen volumes » (p. 157), da lapsus, come quello di attribuire allo Schiller l'*Egmont* del Goethe, dai troppi errori tipografici nelle parole italiane inserite nel testo. Sarà poi conveniente apporre alle citazioni dirette le indicazioni necessarie a ritrovarle con prontezza. Anche il libretto dello Wall cade in molte inesattezze: p. es. fa di Giovanni Verri un poeta (p. 11); nelle citazioni dalle liriche manzoniane — i passi del romanzo vengono dati nella traduzione del C. —, lo Wall si allontana spesso dal testo e scrive sempre Il Pentecoste, In nome di Maria, Frà Cristofero e simili.

(1) Sull'interessante carteggio tra il Gladstone e il Manzoni cfr. BARBARA REYNOLDS in *Italian Studies*, VI, 1951, pp. 63-69.

zoni stesso quella « alleanza ». Per chiarire il carattere dell'ispirazione manzoniana egli deve affrontare, naturalmente, la questione della fede del Manzoni, alla quale dedica in fine un paragrafo a parte nell'ultimo capitolo, destinato ai punti controversi (pp. 56-59). Ma la considerazione generale che il cattolicesimo lombardo e veneto, diversamente da quello spagnolo, francese ed austriaco ed anche napoletano, per contingenze storiche, non divenne mai sostegno al trono e all'assolutismo, non basta certo a spiegare la natura del liberalismo manzoniano, europea più che lombarda; nè basta l'eredità dell'umanesimo italiano a spiegare l'asserita impermeabilità del Manzoni al giansenismo (p. 57). Anche meno persuasiva riesce la configurazione della religiosità del Manzoni come sentimentale: in questo caso la conoscenza delle cose italiane ha più nuociuto che giovato allo Wall, oscurandogli la profonda individualità del Manzoni il quale, non per nulla, contrapponeva apertamente la severa grandezza degli scrittori religiosi di Francia, che pesarono tanto sulla sua maturazione, alla tradizione italiana troppo spesso retorica in questo ambito (p. 17).

Forse, approfondendo la biografia interiore del Manzoni, anche lo Wall avrebbe intuito la problematicità di quello spirito e avrebbe certo colto, al di sotto della umana dolcezza di certi quadri, il severo timbro biblico del linguaggio degli *Inni Sacri* e non sarebbe trascorso a dire che la chiusa del *5 Maggio* gli fa pensare alla facilità sentimentale che porta sulle labbra degli italiani il convenzionale commento pietoso (« poverino! » scrive testualmente lo Wall) (p. 20).

E per le tragedie, poi, sia pure contrapponendo, alla maniera dei più antichi recensori inglesi, alla forza lirica del Manzoni la sua debolezza drammatica, avrebbe potuto approfondire il carattere morale del dramma del Carmagnola, di Ermengarda, di Adelchi, invece di soffermarsi sul pregio di brani descrittivi o sul valore di gesti rivelatori di un carattere (p. 22).

Ma queste pagine sono per lo Wall soltanto un tramite per arrivare a discorrere del romanzo, nel quale egli vede un'immagine nobile e semplice di non mentiti e profondi aspetti dell'Italia « ... non è una storia d'amore più che non lo sia l'*Odissea*. È piuttosto la storia di un matrimonio, della fondazione di una casa, di un focolare, e ciò inchiude un mondo di affetti ai propri monti, ai propri campi, ai figli, agli amici, a un tempo della storia » (p. 46).

Un'Italia, dunque, diversa da quella amata dai lettori di Madame de Staël, di Byron e di Lamartine, e certo ignota ai lettori di Stendhal; ed anche qui sarà da cercare una ragione della limitata fortuna del Manzoni fuori d'Italia: eppure, dice acutamente lo Wall, non si ha un'immagine verace del carattere italiano se non si affianca alla *Chartreuse* il romanzo del Manzoni e lo Wall chiama a testimoni le molte migliaia di soldati inglesi che la guerra ha portato attraverso il nostro paese (p. 51). Pur ammettendo questa complementarità

ideale, siamo convinti, però, che quelle migliaia di soldati, entrando nelle comuni case italiane pur sconvolte dalla guerra, avranno incontrato molto spesso il mondo del Manzoni, talvolta quello del Verga, ma assai di rado quello dello Stendhal. Comunque lo Wall sente vivamente il tono e la misura dell'arte manzoniana come contemplazione di « idee calme e grandi », le ragioni morali del suo realismo, il carattere singolare della sua ironia, la sua popolarità e la sua classicità. A questo proposito, dopo aver tentato invano agganci con tutte le letterature che, nella sua complessità, il Manzoni può suggerire, lo Wall conclude, con finezza, per un solo riferimento possibile: Virgilio. Di virgiliana altezza e purezza egli trova quel sentimento di fondamentale serenità che si sprigiona dall'opera del Manzoni « così raro, nelle letterature moderne che lo si sospetta provinciale e parrocchiale ». Certo se la via del realismo e della serenità e della pietà virgiliana rende meno accessibili altri aspetti dell'arte manzoniana, come la storia di Geltrude e la crisi dell'Innominato (p. 35), essa tuttavia consente di intendere bene l'azione del Manzoni su tutta la narrativa italiana anche apparentemente distante da lui, le sue convinzioni linguistiche e stilistiche, la sua particolare posizione nella battaglia romantica.

Il libretto, nel suo tono conversativo e nel suo limite divulgativo, procedendo per assaggi molto disinvolti e soltanto asseverativi, ha una sua pungente rapidità. Sarei quasi tentato di dire che, pur nella diversità dell'impegno e dello scopo, questi due libri inglesi sul Manzoni sono complementari: al Manzoni problematico del Colquhoun si affianca il Manzoni sereno dello Wall, illuminando su differenti piani critici, aspetti veri dell'anima e dell'arte del Manzoni. Due episodi interessanti della fresca fortuna del Manzoni in Inghilterra.

FIORENZO FORTI.

GIOVANNI VERGA. — *Opere*, a cura di LUIGI RUSSO. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

La presente raccolta di *Opere* verghiane, sessantatreesimo volume della collana Ricciardi « La letteratura italiana, storia e testi », mi sembra che si aggiunga ai volumi già usciti in modo particolarmente significativo. Di volta in volta, infatti, la collana si afferma sempre più come frutto del fervore di studi critici che nella prima metà del secolo ha costituito uno dei più vistosi caratteri della nostra letteratura. Studi critici ispirati in gran parte alla tradizione idealistica della nostra cultura. E siccome appare addirittura superfluo ricordare quanto tali studi e tale tradizione debbano a Luigi Russo e ai suoi lavori sul Verga, ecco perchè una raccolta verghiana curata dal

Russo ci sembra portare un elemento decisivo alla coerenza e alla eccellenza della collana.

I testi raccolti sono i seguenti: *Eva*, *Nedda*, le novelle ormai comunemente indicate come le maggiori delle *Rusticane* e di *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo*, *L'opera del divino amore* (apparso per la prima volta nel « Fanfulla della Domenica » del 29 giugno 1890 sotto il titolo *Il demonio nell'acqua santa*), *Cavalleria rusticana* e *La lupa* fra le opere tetrali, e in più alcune lettere e alcuni frammenti posti in appendice. Scelta alla quale non si sa quali obiezioni si possano muovere, tanto essa appare addirittura « canonica », coerente e in armonia coi risultati della migliore critica. Si potrebbe osservare che, fra le opere giovanili, si poteva anche scegliere un libro che non fosse *Eva*; ammesso però per ipotesi che fosse possibile trovarne un altro veramente più significativo. Comunque, resta indubitabile che *Nedda*, oltre a figurare positivamente come risultato d'arte in sé e per sé, costituisce un'ottima e per molti aspetti insostituibile introduzione all'arte maggiore del Verga. Bene, inoltre, ha fatto il Russo a escludere un'opera come *Dal tuo al mio* (l'autore stesso se ne dichiarava assai scontento) da cui verrebbe deformata, in un'antologia editorialmente costretta in un limitato numero di pagine, l'immagine maggiore del poeta.

Nell'*Introduzione*, il Russo disegna un equilibrato ritratto del Verga nella sua doppia vicenda di uomo e di scrittore, al tempo stesso che rende ragione della scelta compiuta e del formarsi dei suoi giudizi. Particolare carattere di tale introduzione, mi sembra l'equilibrio con cui il Russo, per precisare storicamente la figura del Verga, svaluta alcune e talora opposte intenzioni d'interpretare in modo deformante l'opera verghiana ricercando in essa pretese attualità e isolandone qualche pagina in funzione di stravaganti polemiche. Se al Russo almeno un appunto vogliamo proprio farlo, diciamo magari che qualche lettera fra quelle qui riportate si può considerare superflua. Prima d'indicare quale, però, è bene leggerle tutte con molta attenzione: il Verga è uno di quei grandi scrittori che ad ogni rilettura sanno suscitare in noi nuovi pensieri, e tanto per dare un esempio mi sembra utile segnalare queste parole da una lettera al Capuana (del 14 marzo 1879, pag. 881): « Anch'io faccio assegnamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente darvi quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città, con quei bisogni fittizii, e quell'altra prospettiva delle lidee o direi anche dei sentimenti. Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose

non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? ».

Sono parole assai importanti. In primo luogo perchè con esse il Verga ci dimostra con quale libera coscienza di scrittore aderisse al verismo, e come perciò fosse criticamente preparato a non rimanere vittima delle formule che dovevano rendere tanta letteratura veristica inesorabilmente « minore ». E in secondo luogo perché possono servirci, specialmente oggi, a non confondere il vero realismo col falso realismo, il realismo ottenuto come cosciente carattere e risultato d'arte con quel sottorealismo cronachistico e documentario che si fa vittima dei casi riferiti perchè come espressione letteraria rimane in difetto.

SERGIO ANTONIELLI.

ANNUNZI

VLADIMIRO MACCHI, *Anthologie der älteren italienischen Literatur*. Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1955. In-8°, pp. VIII-234. — L'Antologia, destinata a esercitazioni universitarie, comprenderà tre volumi, di cui è già uscito nel 1953 quello dedicato alla letteratura moderna. Il volume presente contiene testi in versi e prosa da San Francesco a Torquato Tasso. Sono brani a volte molto brevi, ma il compilatore spera possano invogliare a leggere i testi integrali. I brani sono tratti (ma non sempre) dalle edizioni più pregiate. Chiude l'Antologia un glossario, forse sovrabbondante: ma pensiamo che ha da servire a lettori tedeschi. (*v.*).

La civiltà veneziana del secolo di Marco Polo. Firenze, Sansoni, 1955. In-8° grande, di pp. 126. — Sono state raccolte in questo volume cinque conferenze, di RICCARDO BACCHELLI, ANGELO MONTEVERDI, ROBERTO SABATINO LOPEZ, YVES RENOUARD, OTTO DEMUS, tenute tra il maggio e il giugno del 1954 presso il « Centro Internazionale di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini » come preludio alle celebrazioni del VII centenario della nascita di Marco Polo. Vi sono illustrate nei vari aspetti « da quelli spirituali, letterari e artistici a quelli commerciali ed economici », le premesse... che nella Venezia del '200 « resero possibili l'altissima e geniale impresa di Marco Polo ». Citiamo soltanto i due primi discorsi: di R. Bacchelli su « Marco Polo e la grande favola della Terra » (« né è meno singolare e ammirevole dell'impresa in se stessa la narrazione che ne fece Marco »), e di Angelo Monteverdi su « Lingua e letteratura a Venezia nel secolo di Marco Polo » (Bartolomeo Zorzi, Marco Polo, Martino da Canal, i poemi franco-veneti e la *koiné* veneto-lombarda ecc.). (*v.*).

Nel VII centenario della nascita di Marco Polo. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, Palazzo Loredan, 1955. In-8°, pp. 375. — Sono dieci scritti (di R. ALMAGIÀ, F. BABINGER, R. GALLO, L. HAMBIS, G. LUZZATTO, A. MARCELLO, A. A. MICHIELI, L. OLSCHKI, K. USMAN), che — come dice nella nota introduttiva il Presidente dell'Istituto, Aldo Checchini — rappresentano la partecipazione dell'Istituto veneto alle celebrazioni per il centenario poliano. Tra questi scritti, vari per argomento e interesse (qualcuno, come la nota di K. USMAN su *Un calendario sogdiano*, abbastanza estraneo al tema della raccolta) segnaliamo particolarmente il *Marco Polo* di Roberto ALMAGIÀ, compiuto « profilo » del grande viaggiatore, e le numerose minute indagini di Rodolfo GALLO intorno a *Marco Polo, la sua famiglia e il suo libro*. (F. ARESE).

Marco Polo, *La description du monde*. Texte intégral en français moderne, avec introduction et notes par Louis Hambis. Paris, Klincksieck, 1955. In-8°, pp. XVIII-433. — « Il ne s'agit pas ici de publier une nouvelle édition savante de ce texte fameux...; nous avons pensé à mettre à la disposition de tous ceux qui peuvent s'intéresser à ce sujet et qui ne sont pas des spécialistes, un texte où nous avons tenté de conserver le style de Marco Polo ». Entro questi limiti, non si può che giudicare ottima la nuova traduzione del *Milione*, preceduta da una breve ma sostanziosa introduzione, in cui sono chiaramente esposte le principali questioni poliane (e attribuiamo al carattere divulgativo del volume singole troppo recise o discutibili affermazioni). L'apporto più originale e più utile (in attesa della nuova edizione a cui attende L. F. Benedetto) è costituito dalle note, un'ottantina di pagine in fondo al volume, per le quali l'H. — lui stesso noto orientalista — ha potuto giovarsi del materiale ancora inedito lasciato dal sinologo Paul Pelliot. In dieci tavole f. t. sono riprodotte a colori altrettante bellissime miniature, tratte dal ms. 2810 della Bibliothèque Nationale di Parigi. (F. A.).

Rudolf Palgen, *Werden und Wesen der Komödie Dantes*. Verlag Styria, Graz, Wien, Köln, 1955. In-8°, pp. 293. – Da anni Rudolf Palgen, ordinario di filologia romanza nell'Università di Graz, ha fatto della Divina Commedia il centro delle sue ricerche. I risultati, già in parte esposti in più opuscoli e articoli di riviste, sono in questo volume riuniti e rifusi. La posizione, che diremo singolare, del Palgen è nota ai dantisti. Egli contesta che Dante possa dirsi umanista e tomista e che abbia inventato liberamente (ossia indipendentemente da fonti), e rivendica a sé il merito d'avere per primo studiato « scientificamente » le origini della Divina Commedia. Essa sarebbe rimasta finora oscura (specie per quanto riguarda il Paradiso) perché gli esegeti hanno trascurato le tre condizioni indispensabili per la sua intelligenza, che sono: 1) la conoscenza delle concezioni dell'aldilà dominanti ai tempi di Dante; 2) la conoscenza dell'ambiente letterario in cui è nato il poema; 3) la conoscenza del clima spirituale in cui Dante visse e poetò. Il P. si propone di supplire a queste asserite deficienze, rinunziando a valersi delle indagini altrui, perché lo avrebbero « distratto dal suo compito e perché sono nel loro complesso passibili di revisione ». Né la rinunzia implica deprezzamento dei contributi di benemeriti indagatori come E. R. Curtius, A. Pézard, P. Renucci (che sono i soli da lui nominati).

La D. C. consta di due parti, che il P. definisce come azione (descrizione dell'Universo) e satira e vuol tenute distinte. Satira è per lui il complesso delle anime (dannate, penitenti, beate) che Dante incontra nel suo viaggio ultraterreno e che ha « scelte » per la valutazione morale e religiosa dei suoi tempi. Ciò che rimane se togliamo le anime, è l'azione, che ha per scena l'Universo, per attori Dante, Virgilio, Stazio, Beatrice, per fine il raggiungimento della perfezione. E questa è la parte a cui si rivolge l'attenzione del Palgen.

Fonte principale della D. C. è secondo il P. il racconto-cornice del Libro dei sette savi, ma importanti motivi le derivano anche dall'Anticlaudianus di Alano ab Insulis. Altri motivi derivano dal mondo

antico: dal mondo antico non degli umanisti, ma come lo immaginava e concepiva il Medio Evo (e tale è anche il Virgilio di Dante). Altri motivi ancora dalle visioni e leggende, come la Visio Tnugdali, la leggenda di Brandano e d'Alessandro, il Purgatorio di S. Patrizio, la leggenda di Seth e della crocifissione di Cristo, il racconto (o fiaba) dell'acqua della vita affine alla leggenda di Seth. Anche l'astrologia antica, ben inteso nell'interpretazione cristiana, avrebbe recato qualche contributo, specie nel Paradiso. Tutta la concezione di Dante sarebbe permeata dalle dottrine della filosofia neoplatonica, che dà anche la chiave per intendere la chiusa della Commedia: l'immedesimarsi del pellegrino dell'aldilà con le anime delle sfere ch'egli è venuto a contemplare.

Questi rapidi cenni non possono dare che un'idea molto approssimativa del volume del Palgen e prescindono per ciò stesso da ogni presa di posizione. (*v.*).

Aurelio Zanco, *Chaucer e il suo mondo*. Torino, G. B. Petrini, 1955. In-8°, pp. 274. — *Parte prima:* Vita di Geoffrey Chaucer. L'Inghilterra di Chaucer. La cultura di Chaucer. *Parte Seconda:* Le poesie brevi. *Parte terza:* Traduzioni e poemi minori. *Parte quarta:* The Canterbury Tales. Trattazione ordinata, esauriente. Interessa per i riecheggiamenti che si avvertono nelle opere dello Chaucer di nostri poeti e sui quali lo Z. si ferma nelle sue attente analisi di quelle opere. (*v.*).

Licisco Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*. Venezia, Neri Pozza Editore, 1954. In-16°, di pp. 92. Con 53 illustrazioni. — Il Kernodle « ha voluto dimostrare la costante dipendenza delle convenzioni scenografiche (per lo meno nel periodo da lui preso in esame e cioè dalla fine del Medio Evo all'inizio dell'Età Barocca) da modelli formatisi nel mondo delle arti figurative ». Prima di lui il Fischel aveva sostenuto la tesi inversa, della « dipendenza dell'idea di spazio nelle arti figurative... dalla pratica scenografica del tempo ». Il Magagnato tende a conciliare le due tesi, ammettendo « scambi reciproci ». L'esame attento ch'egli fa, da questa sua posizione, dei teatri italiani del '500, riguarda in primo luogo l'architettura e, in genere, le arti figurative, ma interessa davvicino anche la storia del teatro. Chiude il libretto una ricca bibliografia, nella quale non figura il volume di Virginia Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia* (Torino 1935), forse perché riguardante un periodo anteriore a quello di cui tratta il Magagnati. (*v.*).

L'*Antimachiavelli* di Federico il Grande nel testo riveduto da Voltaire, con i capitoli originali del « Principe » intercalati ai capitoli della confutazione. A cura di V. Beonio-Brocchieri. Torino, 1956, presso Vincenzo Bona. In-8°, pp. xlv-141. Con più tavole intercalate nel testo. — È questo il terzo anno che la Tipografia Bona dona ai clienti per capodanno, oltre al calendario, un'operetta stampata con tutta la raffinatezza di cui è capace l'arte tipografica. Per il capodanno 1954 si stampò *Bécquer*, saggio e versioni di Mario Penna; per il 1955 uscì un libretto prezioso intitolato *Sette ragazze*

romane sulla scena d'Europa, autobiografie delle nipoti del cardinal Mazzarino, tradotte, con notizie aggiunte, da Ettore Janni. Direi che la scelta più felice è quella di quest'anno: è stato ristampato il famoso « Antimachiavelli » di Federico il Grande, e V. Beonio-Brocchieri, che ne ha curato la ristampa, ha intercalato ai capitoli della confutazione i capitoli originali del « Principe », oggetto di essa, e vi ha premesso una « introduzione » di cui trascriviamo la conclusione: « Dall'ultimo capitolo della pretesa confutazione, Machiavelli esce più confermato che mai. Dalla sentenza che vorrebbe liquidarlo egli trae maggiore dimostrazione di vitalità e di forza ». (*v.*).

Sono usciti i primi due volumi di un'ampia storia della critica moderna a cui attende René Wellek, professore di letteratura comparata alla Yale University, e autore, in collaborazione con A. Warren, del manuale *Theory of literature*, giunto ora alla III edizione (London, J. Cape, 1954; la I è del 1949), assai utile per ampiezza di informazioni e per notevolissimi spunti di critica, particolarmente nei capitoli stesi dal Wellek. Questa sua nuova opera, *A History of modern criticism*, 1750-1950, 1° *The Later Eighteenth Century*; 2° *The Romantic Age* (New Haven: Yale University Press, 1955, pp. VII 358, 459 in 8°) si presenta come cosa seria e ben costruita e abbraccia la critica francese, inglese, italiana e tedesca dal 1750 alla metà del secolo XIX: i volumi seguenti saranno dedicati alla critica del secondo Ottocento e del nostro secolo. Ne riparleremo soffermandoci in particolare sui due capitoli dedicati agli italiani nel primo e nel secondo volume. (*f.*).

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, tomi 3, pp. xxii-992, xxi-892, xiv-1036. — I tre tomi costituiscono il vol. II dei sei destinati alle opere del M. nella collezione mondadoriana dei *Classisi italiani* e comprendono il testo definitivo del '40 (I), l'edizione principe del '27 (II), *Fermo e Lucia*, il primo abbozzo del romanzo (III). Non è possibile, in questo annuncio, dare un'idea dell'imponente e prezioso lavoro compiuto dai due editori, i quali ci hanno dato, finalmente, una riproduzione fedele e compiuta della prima forma del romanzo e, attraverso l'esame del trascurato autografo della seconda minuta, hanno corretto, nella ventisettana, errori del copista e del tipografo sfuggiti allo stesso M. e recuperato, così, anche al testo definitivo lezioni e membretti caduti, migliorando ancora, e pareva impossibile, l'edizione curata dal Barbi e dal Ghisalberti stesso nel 1942. Ad ognuno di questi testi segue un ricchissimo apparato, che giustifica la lezione accolta e raccoglie tutti i pentimenti e i rifacimenti del M., inseguiti attraverso i mss., le bozze, le stampe. Il lettore ha in tal modo davanti, filologicamente accertato e ordinato, l'intero immenso materiale di varianti, correzioni, stralci che il M. accumulò nel corso di un ventennio, dal primo abbozzo del '21 all'edizione del '40; un'ampia nota storica precede ciascun apparato e un minuto indice analitico facilita la consultazione dei tre testi. Uno strumento

indispensabile, dunque, per chi voglia conoscere a fondo l'anima, l'arte, la lingua del capolavoro manzoniano. Se ne riparlerà in uno dei prossimi fascicoli. (F. F.).

È uscito il volume XVIII delle *Lettere* del Carducci (1891-1894): brevi lettere anche queste, come quelle dei volumi immediatamente precedenti, ma non prive tutte di un loro interesse. Se ne riparlerà in una recensione su questi ultimi volumi, coi quali la Casa Zanichelli e Manara Valgimigli, diligentissimo e amoroso curatore, si avviano a compiere questa così importante edizione. Ci sia permesso di esprimere l'augurio che nelle future ristampe si provveda a correggere gli errori e le sviste troppo gravi dei primi volumi, perché questo epistolario carducciano abbia in ogni sua parte una presentazione degna della sua importanza. (*f.*).

Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*. Torino, Edizioni scientifiche Einaudi, 1955. In-8°, pp. XIV-767. Con molte tavole.

1) « Tutte le forme drammatiche da cui si sviluppa il nostro teatro riconoscono la loro prima ed unitaria origine nel rito: nascono come i momenti essenziali e più significativi di cerimonie religiose.

2) Anche la commedia e, in genere, quello che si suol chiamare teatro profano, ha avuto all'origine carattere sacro, né più né meno del dramma cristiano: solo che la nascita è avvenuta nel mondo ritualistico della religione pagana.

3) Questo 'teatro profano' (anch'esso, ripetiamo, di origine sacrale) è antecedente al teatro cristiano, continua a vivere anche nel lungo periodo di predominio di questo, e si prolunga fino al giorno d'oggi... ».

Questi i principi fondamentali dell'opera, che sarà oggetto di un ampio e circostanziato esame. (*v.*).

Alessandro Cervellati, *Storia delle maschere*. Illustrazioni dell'autore ricavate da incisioni, disegni, pitture e fotografie originali. Bologna, Poligrafici del Resto del Carlino, s. a. (ma « finito di stampare il 31 ott. 1954»). In-4°, di pp. 383. — Specie di enciclopedia delle maschere, da quelle della commedia dell'arte ai burattini, alle marionette, ai personaggi simili a maschere del circo e del cinema. Un « meticoloso » indice analitico, compilato dal dott. Pietro Castellari, consente di orientarsi facilmente. Non ha pretese erudite, ma informa il lettore alla fine dei singoli capitoli (o di gruppi di capitoli) della bibliografia essenziale. (*v.*).

Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*. Roma, Gherardo Catini 1953. In-8°, pp. 597. Con molte illustrazioni e più tavole fuori testo. — Libro ricco di notizie e materiali iconografici sulla maschera di Pulcinella e gli attori che la impersonarono, ma senza pretese critiche e un po' disordinato. In appendice il B. ha raccolto la « Bibliografia delle pulcinellate manoscritte » e quella « delle pulcinellate a stampa », con le quali sono menzionati « anche i titoli dei quali non conserviamo uno stampato, nè un manoscritto ». (*v.*).

Leopoldo Baroni, *I maggi*. (Prefazione di Eugenio Montale). Pisa, Nistri-Lischi, 1954. In-16°, di pp. 213. — Premesse utili notizie sui « maggi » — spettacolo di « semplicità e serenità » —, su « come si prepara un Maggio » e sulle prove, dirette dal capomaggio (e son capitoli vivi e gustosi), il B. stampa tre Maggi di Pietro Frediani: *Medea*, *Sant'Alessio*, *Demofonte*. Pietro Frediani, pastore, nato in Buti, morto nel 1857, « poeta, benché rustico, provveduto di cognizioni mitologiche, geografiche, storiche », anche se non è dei migliori « resterà sempre in gara coi meglio qualificati.... Cinquanta e passa sono i *Maggi* che mise alla luce, gran parte dei quali da lui stesso enumerati in quella specie di filastrocca che intitola *Riepilogo*, nella quale è succintamente richiamata la sua opera poetica ». Tutti i *Maggi* del Frediani « son fatti per essere cantati all'aperto, cioè *a piazza* »: non gli sarebbe garbato vederli recitati, come usa presentemente, in un ambiente chiuso. I tre *Maggi* riprodotti, due d'argomento mitologico e uno d'argomento sacro, sono fra i suoi migliori. (*v.*).

Il Maggio in Versilia, in Lucchesia e in Lunigiana come lo ha visto Enrico Pea. Sarzana, Marco Carpena, 1954. In-8°, di pp. 97. — Impressioni d'un uomo di gusto, inframmezzate da riassunti e citazioni. Maggi di soggetto sacro, Maggi eroici, d'imprese guerresche e d'amore, romantici e pastorali. I maggianti: costumi e atteggiamenti; i poeti, il capomaggio, la recitazione. Impressioni, ma che avvicinano con notevole efficacia chi legge all'intima natura di questi componimenti popolari. (*v.*).

Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Revised and enlarged Edition. Volume one A-C. Copenhagen, Rosenkilde end Bagger, 1955. In-4°, pp. 554. — Segnaliamo quest'opera fondamentale per ogni ricerca di novellistica tradizionale, di cui sta uscendo la 2ª edizione, riveduta e accresciuta. Sui suoi limiti e scopi v. la Miscellanea in onore di W. Anderson, FF *Communications* N:os 151-163, Helsinki 1955. (*v.*).

Tom Peete Cross, *Motif-Index of Early Irish Literature* (Indiana University Publications, Folklore series No. 7). Bloomington 1952. In-4°, pp. xx-537. – Si segnala qui perché, dopo il Motif-Index del Thompson, di cui segue, completandolo, l'ordinamento, è il più ricco repertorio di « motivi » e può essere, come tale, consultato con vantaggio per ricerche di novellistica comparata. (*v.*).

Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung, herausgegeben von Kurt Ranke, Helsinki, 1955 (= FF *Communications* N:ros 151-163). — In questa miscellanea pubblicata in onore di Walter Anderson (noto da noi per le molte sue pubblicazioni e in particolare per le *Novelline Sanmarinesi*) possono interessare i nostri lettori i seguenti contributi: Karl Haiding, *Von der Gebärdensprache der Märchenerzähler*; Will-Erich Peuckert, *Lenore*; G. Vidossi, *In margine ad alcune avventure di Münchhausen* (che riguarda anche una novella del *Sollazzo* di Simone Prodenzani).

Gianfranco D'Aronco, *Indice delle fiabe toscane.* (Biblioteca dell'« Archivum Romanicum », vol. 36). Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1953. In-8° grande, pp. 235. — Primo tentativo, limitato alla Toscana, di catalogare le nostre fiabe col sistema Aarne-Thompson e di classificarne i motivi secondo l'indice del Thompson. Non ostante i molti fraintendimenti notati dall'Anderson in *Hessische Blätter f. Volkskunde,* vol. XLV, riesce utilissimo per la diligenza con la quale il D'Aronco ha condotto la raccolta, e perché d'ogni racconto registrato ha riassunto ampiamente il contenuto, agevolandone così l'identificazione. (*v.*).

Heinrich Lausberg, *Romanische Volkslieder,* für gemischten Chor oder Gesang mit Klavierbegleitung. (Sammlung romanischer Übungstexte, vol. 32). Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1952. In-8°, pp. 113. — Heinrich Lausberg, noto anche da noi per le sue fortunate ricerche dialettologiche in Lucania e come successore del Rohlfs nella direzione dell'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen,* è anche un appassionato e valente musicista. Nel presente volumetto ha raccolto e armonizzato, con altre canzoni popolari dei popoli neolatini, i seguenti componimenti italiani: 8. *Se amor mai da vu se vede*; 9. *O pescator dell'onde*; 14. *Addio, mia bella, addio*; 15. *Mamma, c'u zitu passa*; 16. *La rosa*; 17. *La Calavrisella*; 18. *Rosetta bianca*; 19. *In Fontanelle*; 20. *Lu maccataru*; 27. *Lo spazzacamino*; 43. *Canzone degli zampognari.* Non direi popolare il n. 8, ed è nota la storia del n. 14. In compenso il L. stampa alcuni canti della Lucania (nn. 15-20) che credo inediti, raccolti da lui a Colobraro e in altre località. (*v.*).

Bianca Maria Galanti, *Le villanelle alla napolitana* (Biblioteca dell'« Archivum Romanicum », vol. 39), Firenze, Leo S. Olschki, 1954. In-8° grande, pp. xlviii-275. Con un saggio di motivi musicali. — « Intendimento di questo studio è di dare un'opera d'insieme che offra, sulla base diretta dei testi letterari e sulla segnalazione delle antiche stampe, una visione panoramica dell'argomento e metta a disposizione degli studiosi il materiale per approfondire direttamente la conoscenza della villanella alla napolitana, particolare forma poetico-musicale che costituisce uno degli aspetti minori, ma pur significativi della nostra musica del Cinque e del Seicento ».

Le tre parti in cui è distribuita la materia del libro son precedute da un'introduzione (VII-XLVIII) che prende in considerazione i punti più salienti della vita di questa forma poetica ed esamina i problemi più importanti che vi sono connessi. Nella prima parte dell'opera (1-88) duecento villanelle costituiscono la raccolta antologica. La seconda parte (89-197) dà la Bibliografia dei testi a stampa posseduti dalle Biblioteche italiane (stampe popolari e testi con notazioni musicali). La terza parte (199-213) contiene la « Tavola dei codici pubblicati ». In appendice è riportata la tavola dell'unico codice inedito, il Bolognese Universitario 1205 (di cui la S. promette la pubblicazione integrale). Opera utilissima come avviamento allo studio della villanella e ricchissimo repertorio. (*v.*).

Adelgiso Fior, *Villotte e canti del Friuli*. Antologia di canti friulani con versione in italiano e saggi di notazione musicale. Premessa di Giorgio Nataletti. Milano, ediz. Piva, Milano 1954. — Sono 400 canti, in prevalenza, ma non esclusivamente popolari, divisi in 17 sezioni, di cui 16 raccolgono i componimenti secondo materia e una — la prima, intitolata « par antîc » — riunisce i più antichi. È questa l'unica che c'interessi più davvicino, ma comprende solo 6 componimenti (1380-1645), e non ne dà che brani troppo scarni. (*v.*).

Giovanni Tassoni, *Proverbi e indovinelli*. Folklore mantovano. (Biblioteca di « Lares », vol. II). Firenze, Olschki 1955. In-8°, pp. XIV-256. — Raccolta utile, anche se dilettantesca. Comprende proverbi, modi di dire, proverbi blasone, proverbi conti, che sarebbero proverbi e modi di dire nati « da una favola o aneddoto tradizionale », e indovinelli. Fra i proverbi e i modi di dire s'inserisce il cap. XVII, dei « chiapparelli e motti dialogati ».

I proverbi (e modi di dire) sono attinti in gran parte al Vocabolario dell'Arrivabene, ch'è del 1882, e rimane insoddisfatto il dubbio se, e in qual misura, siano tuttora vivi. Non è facile classificare i chiapparelli e motti dialogati; alcuni sono proverbi o pseudo-indovinelli del tipo « domande scherzose ». E qualche proverbio è andato a finire anche fra i modi di dire. I proverbi conti, se a volte sono nati da favole e aneddoti, altre volte vi hanno dato origine.

Del volume si possono segnalare alcuni di questi « conti » e i riferimenti che il raccoglitore fa qua e là al Folengo. Di una probabile reminiscenza delle facezie del Piovano Arlotto ho fatto cenno nella recensione all'edizione del Folena. (*v.*).

Vittorio Santoli, *Storia della letteratura tedesca*. Edizioni Radio Italiana, 1955. In-8°, pp. 350. — Si apre con questo volume, che raccoglie lezioni tenute da Vittorio Santoli alla Radio, una nuova collana: « Letteratura e civiltà ». Essa si propone ci conciliare, nel campo della storia letteraria, « due esigenze che nella nostra cultura appaiono tuttora in forte contrasto: quella del rigore scientifico e quella della vasta diffusione ». Il volume, che corrisponde ottimamente alle due esigenze, interessa anche i nostri studi per i molti riferimenti, suggeriti dallo scopo divulgativo, a concordanze e dissonanze tra la nostra letteratura e quella tedesca, ai riflessi vicendevoli dell'una sull'altra, ai giudizi di scrittori tedeschi su italiani e viceversa, alle traduzioni. L'indice dei nomi, in cui figurano anche gli scrittori italiani, consente di orientarsi con facilità. (*v.*).

Glauco Natoli ha raccolto in volume, col titolo *Figure e problemi della cultura* francese (Messina-Firenze, D'Anna, 1956), saggi e studi d'argomento vario su tre secoli della letteratura francese: benchè scarsi siano i riferimenti alla letteratura italiana, tutti, e in particolare quelli su *Preclassicismo e barocco*, sul romanzo dal secolo classico a quello dei lumi, sui *minores* dell'età volterriana, possono suggerire utili considerazioni anche agli studiosi della nostra letteratura. (*f*).

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

I, Crisi tra « monarchia » e « Commedia »? - II, « Gratiosum lumen rationis » (*Vulg. eloq.* I, 18, 5). — Nell'ottimo saggio *Dante politico* di Alessandro Passerin d'Entreves (nel volume *Dante politico e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1955) mi ha lasciato dubbioso la crisi che il P. d'E. pone tra la *Monarchia* e la *Commedia*; e mi hanno indotto ad una interpretazione diversa le pagine sul « gratiosum lumen rationis », stampate in appendice al saggio stesso. Sottopongo all'attenzione del Passerin e dei lettori del *Giornale* i motivi del mio scetticismo e del mio dissenso.

Tra la composizione della *Monarchia* e « il giorno in cui il poema prese forma definitiva nella sua mente, sembra sia accaduto — scrive il P. — qualcosa che abbia modificato totalmente le sue vedute » (p. 84). Accettato per il trattato politico la datazione del Boccaccio, ne viene che « la *Commedia* non possa essere stata concepita molto prima dell'anno cruciale, il 1313 ». La catena degli argomenti è lunga, ma, in sostanza, è tutta contenuta in queste affermazioni preliminari: « Il pensatore politico sopravvive certamente nell'autore della *Divina Commedia*, ma il problema politico appare ora in una luce molto diversa; lo stato d'animo è mutato, l'accento è spostato; in una parola l'ottimismo della *Monarchia* è scomparso e le speranze sono rinviate a un futuro indeterminato. Là Dante aveva creduto di possedere i mezzi atti a conseguire la ' beatitudo huius vitae '; ma da ora in poi ' la cagion che 'l mondo ha fatto reo ' sarà la sua principale preoccupazione. Aveva creduto nella perfettibilità del genere umano, ma ora è convinto della sua pressochè totale corruzione. Nella evoluzione del suo pensiero politico l'accento era stato posto di volta in volta sulla *Civitas* e sull'*Imperium*; ma ora è la *Sancta Ecclesia* che cattiva tutto il suo interesse e agita tutta la sua passione... Può ben darsi che una vera e propria crisi spirituale lo abbia determinato a ritrarsi dalla politica attiva per volgersi alla poesia e rifugiarsi nella religione » (p. 85).

C'è, nel ragionare dell'A., a mio modo di vedere, un arbitrio iniziale, che consiste nel semplificare il significato sia dell'« ottimismo » della *Monarchia* che del « pessimismo » della *Commedia*. È vero: la *Monarchia* è ottimista, nel senso che riposa sul concetto della autosufficienza della nostra condizione di creature viventi nel tempo, come tali fornite di tutti gli strumenti atti ad assicurarci la *beatitudo huius vitae*. È vero anche che appare pessimista la *Commedia*, nel senso che, invece di insistere su quella perfezione intrinseca dell'umanità, insiste piuttosto sulla corruzione degli individui e degli istituti, sulla peccaminosità anzichè sulla razionalità dell'uomo:

l'Impero che si richiama alla seconda è quindi su un piano di minore attualità rispetto alla Chiesa che si preoccupa della prima. Ma due considerazioni vanno subito fatte a questo proposito: la teoria della monarchia universale rispecchia pur sempre una concezione provvidenziale e religiosa della vita: Dio ha dato agli uomini la ragione, la rivelazione e il libero arbitrio: con la prima possono raggiungere la beatitudine terrena, con la seconda l'eterna, con il terzo possono frustrare egualmente i salutari effetti dell'una e dell'altra. Il fatto che l'imperatore, come tale, debba al papa « reverentia » e non altro, non implica affatto che la Chiesa voglia ridursi a dispensatrice di sacramenti. La beatitudine terrena è raggiungibile anche dai pagani. Quello che distingue il cristiano non è solo l'uso o meno dei sacramenti, è un diverso rapporto con Dio, che si traduce in opere che vanno oltre le esigenze della ragione: la carità cristiana è, in certo senso, inconfrontabile con quella dell'ottimo cittadino. Ed ecco che la Chiesa, senza che questo paia un indebito interferire nella politica, è pur chiamata a imprimere a colui che ne è il soggetto-oggetto, il suggello senza prezzo che di cittadino lo fa cristiano, con conseguenze immediate anche nel suo pratico operare.

Senonchè, è chiaro che tutto il discorso dell'A. poggia su un sottinteso argomento ' ex silentio ': nella *Monarchia* non si pone l'accento nè sulla Chiesa nè sull'individuo, ma sull'Impero e sulla società: ergo la *Commedia* è il risultato di una crisi, ergo è posteriore.

E qui mi pare che l'A. non abbia tenuto conto di un altro fatto: che l'intensità ghibellina della *Monarchia* risponde ad una esigenza obiettiva: Dante vuole chiarire il concetto di Impero e, in via subordinata, il concetto di Chiesa, ma solo in quanto istituto che a quello possa opporsi e si sia effettivamente opposto. Qualunque presa di posizione attribuiamo al Dante del 1313, nei riguardi della missione della Chiesa su questa terra, che vada oltre i rapporti politici dei due istituti, è quindi gratuita. Tanto più che Dante regge allo sforzo teorico del trattato sotto il premere di una contingenza storica: ' illic et tunc ' il cattolico ha taciuto di fronte al ghibellino, perchè era la vita effettuale dell'Impero non della Chiesa che si stava giocando. Che nella epistola ai cardinali sia più presente il cattolico che il ghibellino, non ha maggiore rilevanza: la funzione dell'Impero, in sede teorica (e questo è essenziale), non si è affatto mutata rispetto alla *Monarchia*: è mutata la situazione di fatto e Dante si volge là dove il pericolo gli pare più urgente. Tutti i suoi atti politici rispecchiano il convergere di determinate esigenze interiori con occasioni esteriori obiettive: per questo sono sempre databili. La *Commedia* non è nè un atto nè una presa di posizione teorica, è la piena espressione della sua spiritualità, in cui si assomma l'esperienza tutta della sua vita. Qualunque problema di datazione generale che noi ci proponiamo nei suoi confronti non potrà quindi di fatto avere che soluzioni particolari ed episodiche.

Un piccolo richiamo filologico per concludere. Si considera comunemente (e si fa bene) l'autocitazione della *Monarchia* — « sicut in Paradiso Comedie iam dixi » — come una zeppa, ma chi ci autorizza ad escludere che a vergare la probabile tardiva nota marginale passata nel testo sia stato lo stesso Dante dopo la composizione del canto quinto del Paradiso? Fintantoché non ne sia dimostrata l'erroneità, l'ipotesi basterà da sola a renderci esitanti di fronte alla tesi del Passerin.

Invece di esasperare le differenze fra il Dante della *Monarchia* e quello della *Commedia*, non sarebbe dunque più cauto contrapporre il trattato al poema come una espressione parziale di contro ad una totale della stessa personalità?

Il contesto in cui figura il « gratiosum lumen rationis », è il seguente: « licet curia, secundum quod unita accipitur, ut curia regis Alamanie, in Ytalia non sit, membra tamen eius non desunt; et sicut membra illius uno principe uniuntur, sic membra huius gratioso lumine rationis unita sunt. Quare falsum esset dicere curia carere Ytalos, quanquam principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa ».

Il Marigo traduce: « ... come le membra di quella sono unificate dall'unico sovrano, così le membra di questa sono unificate per grazia di una divina luce intellettiva... »; e commenta: « dal *gratiosum lumen rationis* proviene la coscienza, che hanno gli Italiani d'essere gli eredi dei diritti imperiali di Roma, e, benchè politicamente divisi, di essere parte di quella complessa unità spirituale che è la nazione, il cui segno più cospicuo e più nobile è la lingua. Gli italiani, forniti d'ingegno e di scienza, facendola assurgere coll'arte ad espressione degli interessi più alti dello spirito, sono i primi animatori del sentimento nazionale ». Il commento ci riporta, se non nella lettera, che è più corretta, certo nello spirito, al concetto di « regnum italicum » caro all'Ercole e a quello di « ratio » identificata col diritto romano, assunto a canone interpretativo del pensiero politico di Dante dal Solmi.

È facile al P. dimostrare l'arbitrarietà di una tesi che attribuisca a « ratio » un « riferimento preciso a un corpo positivo di leggi come quelle romane ». Non di un concetto giuridico si tratta, egli afferma, ma di « un concetto astratto di norma » derivabile dalla definizione stessa di « curialitas » che ci offre Dante: « curialitas nil aliud est quam librata regula eorum que peragenda sunt; et quia statera huiusmodi librationis tantum in excellentissimis curiis esse solet, hinc est quod quicquid in actibus nostris bene libratum est, curiale dicatur ». « Evidentemente il significato dell'intera argomentazione può essere soltanto che, in assenza di una *curia* — alla quale, qualora fosse disponibile, spetterebbe esporre le norme che dovrebbero guidare ed unire gli Italiani — gli Italiani stessi non possono tuttavia

dirsi del tutto privi di una regola di condotta e di un vincolo collettivo. Quella regola e quel vincolo possono trovarsi, e una *curia* può dirsi che esista, sebbene il suo capo sia assente e il suo corpo disperso. Gli Italiani devon soltanto assumere a loro guida il *gratiosum lumen rationis* » (p. 105 sg.). L'idea di norma e di guida viene suggerita all'autore dall'immagine stessa di *statera* che « evoca l'idea della giustizia e in certa misura appoggia l'interpretazione di *curia* nel senso di corte di giustizia » (p. 105), e gli par confermata da S. Tommaso, da cui « la luce della ragione è citata... come la guida alla quale gli uomini possono e devono ricorrere quando non è disponibile altra guida: poichè dove non vi sono altre leggi scritte gli uomini hanno ancora la legge della natura e della ragione impressa nei loro cuori. È esattamente questo il caso che Dante considera » (p. 107). A questo punto il P. d'E. prevede due obbiezioni di cui riterrò solo la prima: come è ammissibile che Dante invochi il *lumen rationis* quale vincolo degli Italiani, quando in realtà si tratta di un vincolo per sua natura universale? Egli risponde rifacendosi a I, 16, 4: « Quedam habemus simplicissima signa et morum et habituum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur »: il che vuol dire che, « in aggiunta alle regole generali applicabili agli uomini come tali, devono esserci regole e misure applicabili agli Italiani come tali...: si capisce facilmente che il *gratiosum lumen rationis* abbia una parte nel regolarle » (p. 107 sg.).

A qual meta l'A. stia per giungere è facile prevedere: un'accentuata interpretazione intellettualistica del « volgare illustre »: « Per gli Italiani il linguaggio ideale è una necessità razionale, come per l'umanità la Monarchia universale... Per Dante la ' lingua illustre ' è un ideale, ma un ideale alla maniera medievale un modello, una ' forma ' astratti da cui scendere ai particolari, e giudicarli » (p. 110).

Quale possa essere la validità di tale tesi, non è questione da affrontare in questa sede. Ciò che mi lascia estremamente perplesso, è il tentativo di rafforzarla con quel « lumen rationis », la cui funzione, nel contesto, mi pare del tutto priva di quelle implicazioni che l'A. è riuscito a scorgervi.

Innanzitutto, non mi pare buon punto di partenza il concetto di una « curia » alla quale, qualora fosse disponibile, spetterebbe esporre le norme che dovrebbero guidare ed unire gli Italiani »: nessuna « curia » come tale può dettare norme ad un popolo (se mai i re e gli imperatori) nè esporre norme in materia di linguaggio. Se Dante avesse avuto in mente un concetto così fuor del comune, ce lo avrebbe chiarito con ben altro impegno. E parimenti inaccettabile, perchè contraddice al testo, l'altro concetto di un « lumen rationis » sostitutivo della « curia » che, secondo l'A., non c'è per quanto « può dirsi che esista ». Parrà una sottigliezza, ma è proprio questo congiuntivo che più mi sembra tradire il pensiero di Dante: « quamquam principe careamus... curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa ».

In Italia esiste d i f a t t o una *curia* a cui non paiono potersi rifiutare le stesse prerogative della *curia Alamanie*. Ma quali prerogative, se è « corporaliter dispersa »? Non certo quelle supposte di « esporre le norme che dovrebbero guidare e unire gli Italiani »: per questo occorrerebbe che la « curia » italiana, come quella alemanna, fosse unita « corporaliter ». Assumendo come unico elemento distintivo la presenza del principe nella seconda, Dante deve dunque aver avuto in mente l'idea di una funzione prevalente identica ed egualmente esercitabile dall'una e dall'altra.

Se, d'altra parte, avesse inteso dire che gli Italiani devono assumere il « gratiosum lumen rationis » a loro guida, non avrebbe legittimamente insistito su una « curia » di fatto inutile ai fini del volgare illustre, come lo sarebbe una chiesa per chi credesse di poter ricorrere direttamente a Dio. È attendibile poi che Dante, il quale sa quanto le varie condizioni della vita si oppongano al libero esplicarsi delle forze della ragione, voglia sostenere che gli Italiani possono crearsi il loro strumento linguistico ideale ricorrendo « simpliciter » alla ragione?

La lettera del testo si può intendere meglio, a mio avviso, ragionando press'a poco così.

Il fatto stesso che Dante si ponga il problema di un volgare italiano ed estenda la sua indagine a tutta la penisola, implica la preesistenza nella sua mente di un concetto di unità italica, traducibile con i termini (non importa quale) di « regnum », di « natio », di « giardin dell'Impero » e così via.

Una qualsiasi unità rappresenta, nei confronti di quelle inferiori che in essa si armonizzano, un ente più universale con fini e strumenti suoi propri che esprimono o partecipano di questa maggiore universalità. L'ente superiore, l'Italia, nel nostro caso, si ritrova in tutti e in nessuno dei suoi componenti: in tutti perchè, in caso diverso, qualcuno di essi gli sarebbe estraneo, in nessuno perchè altrimenti vi sarebbe identità. Perchè tuttavia un « regnum » (assumiamo questo termine per riguardo al « regnum Alamanie ») sia effettivamente tale, occorre che la molteplicità dei suoi componenti si riduca « ad unum » nella persona di un capo, il quale disponga a sua volta di un organo che consenta il passaggio dall'« unum » che egli incarna ai « multa » cui la sua azione di governo si rivolge: il « rex » e la sua « curia ». — È un modo di ragionare abbastanza ovvio per chi ha famigliarità con le disquisizioni teoriche di Dante. — Ma il « rex » e la sua « curia », in quanto tali, rappresentano anche un particolare grado di partecipazione alla luce della ragione: per il fatto che il re non è capo di una città ma di molte (anzi, in assoluto, di nessuna), gli sono estranei quei modi tipici di un capo municipale che lo definiscono come ente particolare rispetto a quell'universale che è lui, il re. Ad ogni successione di enti unificanti corrisponde quindi una più piena razionalità e quindi una maggiore giustizia, e quindi ancora

una superiore educazione, raffigurabili nella « statera » della « curia », nella quale non è da vedere la sola giustizia del tribunale supremo, ma quella più totale giustizia che è equilibrio e superamento di ogni discordante particolarismo. Ammesso, per tornare alla lingua, che in Germania si parlano vari idiomi germanici, la « curia » e il suo re non potranno parlare che un volgare germanico presente in ognuno di quelli e in nessuno: in caso diverso, quel re e quella « curia » non sarebbero veramente tali perchè, usando il linguaggio di un borgo, si ridurrebbero essi stessi a borghigiani: « hinc est quod in regiis omnibus conversantes semper illustri vulgari locuntur » (I, 18, 3).

La situazione dell'Italia è diversa perchè non paiono ritrovarsi in essa nè un principe nè una « curia » quali sono in Germania. Ora, se questa assenza fosse assoluta, non si potrebbe neanche parlare di Italia e quindi a maggior ragione di un unico volgare mancando « simpliciter » la possibilità di una « reductio ad unum ». Nè il suo pensiero nè il suo sentimento politico permettono d'altronde a Dante di affermare che l'assenza sia solo una vacanza: per tener in piedi la sua teoria linguistica si vede quindi costretto a spiritualizzare al massimo il concetto di « curia », spogliandolo di ogni determinazione burocratica, definendola per quello che è la sua tipica essenza morale e speculativa: « curialitas nil aliud est quam librata regula eorum que peragenda sunt...; hinc est quod quicquid in actibus nostris bene libratum est curiale dicatur » (I, 18, 4), e insistendo al tempo stesso sull'eccellenza della sua posizione gerarchica in modo da prevenire qualsiasi confusione tra « curialitas » e comune « cortesia »: « tantum in excellentissimis curiis »!

Assunta la « curia » come quasi-vertice (il vertice resta il principe) non tanto dell'amministrazione quanto della razionalità di una società umana, il fatto della riunione fisica dei suoi componenti non ha più rilevanza: i curiali possono essere sparsi « in humilibus asilis » e tuttavia non cessa il fatto essenziale che hanno rigettato i particolarismi municipali e vivono perciò pienamente nell'atmosfera del « regnum ».

Mancando una « curia » funzionante come organo politico-amministrativo, si presenta ora il problema di riconoscerne i membri. Ovviamente non più distinguibili per luoghi e segni esteriori, essi si riconosceranno immediatamente dal contenuto e dalla forma del loro esprimersi: i curiali d'Italia sono coloro che hanno saputo far uso del volgare illustre. E sono uomini fisici, non astrazioni: « hoc enim usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Ytalia » (I, 19, 2).

Confermata in tal modo la legittimità di fatto di un volgare unico, affermando l'esistenza di quel termine unificante che è la « curia » d'Italia, resta pur sempre l'intoppo del principe che non c'è e della « curia » che minaccia perciò di recedere a potenziale accolta di membra disperse. Ed ecco rendersi necessario il ricorso al « lumen rationis ».

Chi è, in sostanza, il principe se non, entro i limiti della sua competenza, l'espressione più eletta della ragione? E in caso di sua assenza, chi potrà essere il termine unificatore di quelle membra, a cui egli non può dare unità, se non quella ragione che in lui maggiormente risplende?

Il « lumen rationis » diventa così il vertice di un edificio logico e il garante della validità del concetto stesso di volgare italiano, accettabile solo se sia previamente dimostrato che l'Italia è « una » società, un ente non una somma di enti.

A questo modo mi pare che la lettera del testo dantesco diventi tutta chiara: « in regiis omnibus conversantes semper illustri vulgari locuntur »; in Italia questo non avviene perchè una reggia non c'è; c'è tuttavia una « curia » formata dai « doctores » che hanno usato il volgare illustre; non « unita » nella persona di un principe, essa lo è in quella luce della ragione che normalmente in lui si impersona.

L'importante in tutto il ragionamento non è, come si vede, la ragione, ma i « doctores illustres » che in essa si accomunano.

Conclusione opposta a quella del P. d'E. da cui siamo partiti, perchè pone in primo piano un fatto di esperienza, non un richiamo ai dettami di una ragione astratta.

In certo senso si potrebbe dire che il significato ultimo del passo sia questo: che per trovarsi uniti nella ragione a disquisire di volgare illustre, occorre essersi prima fatti curiali che, in questo caso, vuol poi soltanto dire veramente italiani. Col che, senza negare i diritti supremi della ragione, vengono ad accentuarsi quelle esigenze più propriamente umanistiche che il Dante teorico riesce più spesso a nascondere che ad annullare.

Quanto alla espressione « gratiosum lumen », l'A. ritiene che ne costituiscano il miglior commento le parole del *Convivio* « Questo sarà luce nuova... » (I, 13, 12). A me parrebbe più istruttiva quest'altra frase dello stesso trattato: « La quale grazia s'acquista per soavi reggimenti, che sono dolce e cortesemente parlare, dolce e cortesemente servire e operare » (IV, 25, 1), che ci riporta meglio a quel senso di armonia e di discrezione che sono i tratti distintivi di ogni curialità, anche la più eccelsa come nel nostro caso: « gratiosum » perchè ricevuto gratuitamente, ma anche perchè dà ed è manifestazione di « grazia ».

Al qual proposito non sarà neppure inutile richiamare *Conv.* III, 6, 12-13: « Onde, con ciò sia cosa che in costei si veggiano, quanto è da la parte del corpo, maravigliose cose, tanto che fanno ogni guardatore disioso di quelle vedere, manifesto è che la sua forma, cioè la sua anima, che lo conduce sì come cagione propria, riceva miracolosamente la graziosa bontade di Dio ».

GUSTAVO VINAY.

CRONACA

* Si riunisce in questi giorni a Firenze l'VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi. Le sedute antimeridiane del Congresso saranno dedicate alla lettura e discussione di quattro relazioni aventi per oggetto quattro temi fondamentali attinenti alla formazione delle lingue letterarie romanze. Esse saranno tenute dai professori Benvenuto Terracini (dell'Università di Torino), che tratterà della « definizione di lingua letteraria »; Alwin Kuhn (dell'Università di Innsbruck), che svolgerà, agli stessi fini, il tema « lingua e dialetto »; Charles Bruneau (dell'Università di Parigi), che si occuperà « della dottrina grammaticale e della tradizione retorica »; Leo Spitzer (dell'Università di Baltimora), che illustrerà, all'opposto, « l'azione innovatrice dell'individuo ». Al termine delle discussioni il prof. Gianfranco Contini (dell'Università di Firenze) le riepilogherà e trarrà le conclusioni dei lavori. Alcune sedute pomeridiane saranno dedicate a brevi comunicazioni su argomenti particolari, relativi al tema generale del congresso. In una di queste sedute saranno passati in rassegna gli studi lessicografici romanzi; più particolarmente, si farà il punto sui lavori in corso nel campo della lessicografia romanza (glossari, indici, dizionari, spogli d'archivio ecc., concernenti le fasi antiche e moderne delle lingue neolatine) e si studierà il modo di coordinarli e di tenere periodicamente informati gli studiosi.

* Come già fu annunciato, il secondo Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, che studierà il tema *Problemi e prospettive della critica stilistica con particolare riguardo al Secentismo*, avrà luogo dal 26 al 30 settembre 1956, a Venezia, nei locali liberalmente offerti dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione « Giorgio Cini » nell'Isola di S. Giorgio Maggiore. La giornata conclusiva sarà tenuta presso l'Università di Padova, con un omaggio alla tomba del Petrarca ad Arquà.

Hanno accettato di presentare le quattro relazioni generali i professori Giacomo Devoto (Università di Firenze), Teodoro Elwert (Università di Magonza), Mario Fubini (Università di Milano), Paul Henri Michel (Direttore Bibliothèque Mazarine di Parigi).

Chi intende presentare comunicazioni — della durata massima di 10 minuti — è pregato di fornirne il titolo e un brevissimo riassunto al Comitato Organizzatore del Congresso presso l'Università di Padova entro il 30 giugno 1956.

Il Comitato invita coloro che hanno già dato la loro adesione di massima, a confermarla definitivamente.

MANFREDI PORENA

È morto il 2 ottobre 1955 a Roma, dove era nato il 6 settembre 1873. Figlio di Filippo, che era giunto agli studi geografici da quelli giuridici e filosofici, egli seguì il cammino inverso: avviato agli studi d'ingegneria, passò poi all'esercizio attivo della pittura, per approdare infine alla laurea in lettere, conseguita nel 1899 all'università di Napoli. Fu scolaro di Francesco d'Ovidio, nella scuola e fuori scuola; ne divenne poi genero. Dopo un decennio d'insegnamento medio, vinse nel 1909 il concorso per la cattedra di stilistica presso l'Istituto superiore di magistero di Roma, mutata poi in quella di lingua e letteratura italiana; e nell'Istituto, poi Facoltà della quale fu anche per otto anni preside, egli restò sino al collocamento a riposo (1948). Insegnò anche lingua e letteratura italiana, dal 1940 al 1948, nell'Istituto superiore di magistero « Maria Assunta » di Roma. Era socio nazionale dell'Accademia dei Lincei. Una lunga vita estremamente raccolta e schiva, tra pochissimi amici e i suoi classici; uno sforzo continuo di chiarificarsi e chiarificare.

Manfredi Porena fu uomo di straordinariamente versatile cultura (poteva permettersi di tradurre anche dall'ungherese), e tuttavia non fu un erudito, nel senso che non ebbe il gusto della ricerca di archivio o di biblioteca, il gusto dell'inedito; preferiva porsi dinanzi a testi e documenti su cui magari si erano esercitati tanti prima di lui, e ricominciare, per così dire, sempre daccapo: non contentarsi mai dell'opinione tradizionale, ma sottoporla a un assiduo e sottile scavo, anzi quasi trapanamento. Ricordiamo tutti, tra gli altri, i suoi studi alfieriani (*V. Alfieri e la tragedia*, Milano, Hoepli, 1903), quelli sull'ordinamento del Canzoniere petrarchesco, sulle poesie giovanili del Manzoni, sul Leopardi, sui sonetti e le odi del Foscolo. Ma credo che il meglio dell'opera sua consista nei commenti: quelli foscoliani (*I Sepolcri*, Torino, Paravia, 1907); i leopardiani (*Tutte le poesie di G. L.*, Messina, Principato, 1915; *I « Canti »*, ibidem, 1924; *Prose scelte*, Milano, Hoepli, 1921); gli alfieriani (*Il « Filippo »*, Firenze, Sansoni; *Il « Bruto primo »*, ibidem; *L' « Oreste »*, Messina-Roma, Principato, *Il « Bruto secondo »*, ibidem; *La « Merope »*, ibidem: tutti del 1924); i pariniani (*« Il Giorno » e « Odi scelte »*, Napoli, Rondinella, 1932); e soprattutto i danteschi (*Inferno*, Bologna, Zanichelli, 1946, n. ed. riveduta 1954; *Purgatorio*, 1947, n. ed. 1955; *Paradiso*, 1947: la pubblicazione della nuova ed. è imminente; e cfr. anche il vol. *La mia « Lectura Dantis »*, su 14 canti della *Commedia*, Napoli, Guida, 1912). Nel commentare, egli schivava di proposito ogni notazione estetica: non perchè non sentisse la bellezza artistica, ma perchè pensava che questa fosse una conquista

che ciascuno deve fare per conto suo, non comunicabile: il lettore deve soltanto essere messo in grado di capire esattamente il testo: il preciso valore della parola anzitutto, e il fondo culturale e intellettuale dell'opera poetica. Quasi agli inizi dell'opera del Porena sono alcune fini osservazioni estetiche sulle *Manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia* (Milano, Hoepli, 1902); ma poi egli sdegnò di continuare per questa via. Alla crociana oppose una sua « estetica psicologica » (cfr. il grosso volume *Che cos'è il bello?*, Milano, Hoepli, 1905 e molti altri scritti minori, sino alla recente nota sul *Bello d'arte e bello di natura*, nei *Rendiconti* dei Lincei, nov.-dic. 1954), e le sue ricerche stilistiche (*Dello stile*, dialogo, Torino, Bocca, 1907, ecc.). Ma il Porena non era un filosofo, e pertanto non approfondì speculativamente i suoi principi, sembrandogli sufficiente ragionare sui dati offertigli dalla sua esperienza di uomo e di lettore. Il trionfo del crocianesimo gli apparve come il trionfo dell'astrattismo e, più tardi, d'una deprecabile moda culturale, alla quale non dovessero farsi concessioni di sorta, anche per ragioni di dignità intellettuale. Si appartò dunque, sdegnoso pur senza pose gladiatorie, astenendosi anche dal polemizzare, pur quando, nei lunghi anni fascisti, la sua posizione anticrociana avrebbe potuto servirgli, se non fosse stato quell'onesto uomo che fu, da trampolino di lancio. Continuò a studiare fenomeni lessicali e fonetici, a sviscerare testi, ad analizzare documenti, a « pensarci su »; a indulgere alla sua intima natura, rafforzata forse dall'insegnamento paterno e dai primi studi scientifici, che lo portava a considerare il fatto letterario come un vero e proprio fatto, tutto dominabile, descrivibile e spiegabile razionalmente. In ciò forse il suo limite; ma anche la sua ragion d'essere di critico, quella che ci fa e ci farà cercare le sue pagine, che contengono, tutte, personali escavazioni, impreveduti raccostamenti, dai quali non si può prescindere anche per l'interpretazione della poesia. È morto improvvisamente, in pieno lavoro: sul suo tavolo, incompiuto, un saggio inteso a dimostrare la non autenticità dell'epistola a Cangrande. Provvide egli stesso, nel 1949, a raccogliere la sua bibliografia (*Mezzo secolo di lavoro*, Napoli, Tip. Contessa), che comprende 201 numeri; altri 16 sono da aggiungere, di questi ultimi anni.

UMBERTO BOSCO.

MICHELE CATALANO

Il 12 dicembre del 1955 moriva improvvisamente a Messina Michele Catalano, che da appena un anno aveva lasciato la cattedra di letteratura italiana, da lui tenuta ininterrottamente in quella Università dal 1936, prima nella Facoltà di Magistero, e ultimamente nella Facoltà di Lettere, della quale era preside dal 1949

Era nato a Termini Imerese (Palermo) il 13 febbraio del 1884. Cominciò i suoi studi universitari a Catania nel tempo in cui vi insegnavano il Sabbadini e il Savj-Lopez, ma andò a completarli a Firenze, dove frequentò la scuola di perfezionamento sotto la guida di Pio Rajna e di Guido Mazzoni, che suscitarono nel suo esuberante temperamento di siciliano la passione per la ricerca erudita e per gli studi filologici.

Compiuti gli studi universitari, le necessità della vita lo portarono a girovagare per varie parti d'Italia, come insegnante di scuola media, in sedi non sempre provviste dei mezzi indispensabili per continuare i suoi studi. Ma la sua tenace volontà di lavoro gli faceva superare ostacoli di ogni genere: dalle fatiche quotidiane del suo insegnamento che lo impegnava in un lavoro che richiedeva un notevole dispendio di energie, alla scarsezza dei mezzi di studio nelle piccole sedi.

Fra i vari saggi che raccoglievano il frutto della sua prima attività di ricercatore di archivi e di biblioteche vogliamo ricordare almeno due studi che mantengono tuttora la validità del contributo che essi rappresentarono quando furono pubblicati: *L'Istruzione pubblica in Sicilia nel Rinascimento*, Catania, 1911; *L'Università di Catania nel secolo XV*, Catania, 1913.

Una sede propizia ai suoi studi il Catalano la trovò, finalmente, nella città di Ferrara, che gli diede la possibilità di preparare, durante lunghi anni di ricerche, il copioso materiale per la stesura dell'opera che più di ogni altra rispecchia le qualità caratteristiche della sua figura di studioso: *Vita di Ludovico Ariosto*, « Biblioteca dell'*Archivum Romanicum* », vol. 15°, Genève, 1931, voll. 2. Il primo volume è dedicato alla narrazione della vita, il secondo alla raccolta di tutti i documenti. La ricchezza forse eccessiva del materiale d'informazione e il gusto dell'erudizione e del particolare possono aver impedito al Catalano quella visione d'insieme che armonizzasse, con le dovute proporzioni, fatti e avvenimenti più o meno importanti della vita dell'Ariosto, ma l'opera rimane fondamentale per lo scopo che l'autore si era proposto, e se non vi si vada a cercare quel che rimase estraneo alle intenzioni del Catalano, e cioè la storia ideale dello spirito dell'Ariosto in funzione della sua opera poetica.

Del medesimo anno della *Vita* dell'Ariosto è l'edizione del *Floridante* di Bernardo Tasso (Torino, 1931), e di due anni dopo l'edizione critica delle *Commedie* dell'Ariosto (Bologna, Zanichelli, 1933, voll. 2). Ma nel campo della critica testuale il lavoro di maggiore impegno filologico è rappresentato dall'edizione del poema cavalleresco del secolo XIV, *La Spagna*, nella « Collezione di opere inedite o rare », Bologna, vol. I, 1939, vol. II e III, 1940. Gli studi su questo poema il Catalano li aveva cominciati da studente universitario per la tesi di laurea assegnatagli dal Rajna, ma dovette dedicarvi altri anni di lavoro e di ricerche, nel periodo più maturo della sua

attività di studioso, prima di arrivare all'edizione del 1939-40, che ci ha dato un testo della *Spagna* fondato su sani criteri metodologici.

Fra i molti saggi e articoli minori ricordiamo: *Alcune rime popolari del secolo XVI*, Catania, 1913; *I Laudari dei disciplinati assisiati*, in *Annuario dell'Istituto Magistrale di Assisi*, VII; *Il matrimonio del Boiardo e la cronologia delle sue ecloghe volgari*, in *Archivum Romanicum*, 1921; *Il romanzo di Perugia e Corciano*, Perugia, 1925; *Note di filologia siciliana* in *Annuario del Magistero di Messina*, 1940; *La scuola poetica siciliana*, Messina, 1947.

Negli ultimi anni un forte indebolimento della vista ridusse notevolmente le sue possibilità di lavoro, e se ne mostrava afflitto con gli amici e con gli scolari, perchè negli anni più tristi gli veniva negato il conforto degli studi diletti. Non potè perciò condurre a termine alcuni lavori che aveva impostato nelle loro linee fondamentali: un'edizione critica della *Chanson de Roland*, e la *Storia dell'Università di Messina*, di cui può considerarsi un primo contributo l'ultimo saggio da lui pubblicato: *Origine e sviluppo dell'Università di Messina*, in *Messana*, I, 1950.

Negli anni della sua giovinezza Michele Catalano aveva voluto rendere omaggio alla città di Catania, illustrando l'alta tradizione di cultura di quella Università in cui primamente era stato avviato agli studi. Negli ultimi anni della sua vita lo stesso atto di omaggio e di gratitudine voleva rendere alla città di Messina, che gli si era offerta come sede del suo insegnamento universitario.

VINCENZO PERNICONE.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1956) (26820)

PER IL TESTO E LA CHIOSA DELLA DIVINA COMMEDIA

« Recare, quanto è possibile, mercè una seria disamina grammaticale e filologica, a certa sentenza i molti passi ambigui di lezione e controversi di senso: ecco la meta che mi proposi », così il Blanc, circa un secolo fa, nella prefazione al suo *Saggio di una interpretazione filologica... della Divina Commedia*, rimasto purtroppo incompiuto. Fu, la sua, una fatica meritoria ed esemplare; perché, sebbene i primi tentativi — sempre occasionali, e più o meno incerti o ingenui — di una interpretazione filologica dei passi oscuri e controversi della *Commedia* risalgano propriamente agli stessi primi commentatori trecenteschi, il Blanc ebbe il merito di instaurare in un'opera di notevole mole, con grande rigore, oltre che con grande erudizione, il metodo scientifico dell'esegesi filologica dantesca. Egli, difatti, tenne anzitutto presenti, come meglio allora si poteva, sia la tradizione manoscritta e le edizioni accreditate del poema, sia la lingua e la cultura del poeta e del suo tempo, sia la secolare tradizione esegetica; poi, cercò di interpretare la parola del poeta seguendola docilmente e cautamente, con acume e buon senso, e con notevole rispetto delle ragioni poetiche. Instaurò, insomma, quel metodo che è stato seguìto, con maggiore o minore rigore e preparazione e attitudine, da ogni serio dantista da allora fino all'ultimo grande dantista filologo, Michele Barbi.

E chi riprendesse oggi il lavoro del Blanc farebbe fatica tutt'altro che inutile. Si constaterebbe, intanto, contro l'ironia, lo scetticismo e il disdegno verso le « questioni dantesche » (parlo di quelle filologiche, s'intende: giacché per quelle allegoriche l'assoluta impossibilità di eliminare

l'incertezza di qualsiasi interpretazione può giustificare, specie nei casi di particolare presunzione o aberrazione, il fastidio e lo scherno), si vedrebbe, dico, tutta l'importanza del materiale accumulato e dei risultati positivi effettivamente raggiunti in questo settore degli studi danteschi, dal Blanc ad oggi. E se l'attivo del bilancio di tali risultati non corrisponde alla gran mole del lavoro compiuto, il difetto è da attribuirsi non alla legittimità delle questioni discusse, né alla bontà del metodo, ma alle manchevolezze delle forze individuali — anche dei filologi più agguerriti — in un lavoro così complesso. Giacché, se la critica perfetta resta in qualunque caso un'aspirazione, una meta che nessuno, forse, ha mai raggiunto, le difficoltà di attuarla nel campo della critica dantesca, per l'eccezionale molteplicità delle doti ch'essa richiede, sono altrettanto eccezionali.

E servirebbe anche, la fatica di cui parlo, ad ordinare, precisare, « fare il punto » del lavoro compiuto e di quello ancora da compiere per l'interpretazione filologica della *Commedia*, anche in servigio del testo critico definitivo, che una volta o l'altra si dovrà pur dare. Si potrebbero, così, più facilmente individuare le questioni che ormai appaiono destinate a restare per sempre insolute; per altre si potrebbe definire quale sia la soluzione più probabile; e per altre ancora, si vedrebbe chiaramente che esse non hanno, se Dio vuole, una ragione d'essere, o perché sono infondate o perché la loro soluzione è fuori d'ogni dubbio.

Le note che seguono vogliono essere un contributo a questa fatica.

Inferno I 2-3.

Tutti, se non erro, i commentatori antichi fino al Vellutello, e la grande maggioranza dei moderni (Tommaseo, Andreoli, Scartazzini, Torraca, Rossi, Vandelli, Momigliano, ecc.) interpretano il *che* del v. 3 come congiunzione causale (*ché*, come hanno anche il testo della Dantesca e

quello del Casella). Contro questa interpretazione non conosco che un'obiezione del Biagioli, che, però, ha solo l'apparenza di essere fondata. « Se così fosse — diceva il Biagioli — verrebbe a dire il Poeta ch'egli entrò nella torta via perchè uscì dalla diritta, o sia nell'errore perchè lasciò la verità... »: cose che gli sembravano — e, in questa forma, realmente sono — « scempiaggini ». Ma l'errore del Biagioli consiste nell'aver egli anteposto il senso allegorico al dato letterale, contro la nota buona regola esegetica insegnataci da Dante stesso (*Conv.* II 1 8 segg.). Siamo all'inizio del racconto, ignari di tutto, e sarebbe perciò ben legittimo che il poeta, dopo averci detto che si ritrovò per una selva oscura, ce ne volesse spiegar la cagione.

Del tutto strana e insostenibile è l'interpretazione del Vellutello, che collega il 3° verso col 1°, e spiega: « *che*, cioè, quando in tal cammino »: sembrerebbe, se non interpreto male l'oscura chiosa, che necessariamente, nel mezzo del cammino della vita, l'uomo debba smarrire la diritta via.

Dopo di lui il Daniello diede al *che* il valore di « ove », che è quello accolto dal Biagioli, da Brunone Bianchi e poi dal Del Lungo. Il senso sarebbe: nella quale selva « va a finire », quindi si viene a smarrire la diritta via, che sta fuori di essa. Ed è interpretazione che si può reggere solo fino a un certo punto, per due obiezioni che le si possono muovere: una, linguistica, che il *che* con valore di *dove*, raro anche negli autori dei primi secoli, non mi sembra che si trovi mai in Dante; l'altra è che l'accostamento fra la diritta via e la selva oscura risulterebbe — topograficamente e allegoricamente — troppo stretto, e invece si tratta di cose, almeno nello schema, nettamente separate.

Il p. Lombardi, seguìto dal Costa, riferisce il *che* al termine *oscura*, e lo spiega *talmente che*: interpretazione che deve essere senz'altro scartata, perchè verrebbe necessariamente a porre la diritta via entro la selva, il che non può essere.

Ora una recentissima, acuta intuizione di Antonino Pagliaro (1) suggerisce un'interpretazione sotto tutti gli aspetti più soddisfacente. « Molto probabile... — egli scrive — a noi sembra che il *che* sia una semplice congiunzione relativa, la quale serve ad esprimere un dato modale, in rapporto a una situazione (e ad un verbo) di valore spaziale. Basterà ricordare gli analoghi esempi danteschi *Inf.* VIII 64, 110-111, XXV 16 » (2). Dando al *che* questo valore modale, i due versi significano: « mi accorsi di trovarmi per una selva oscura, nella situazione di aver smarrito la diritta via », cioè, « mi accorsi di aver smarrito la diritta via e di trovarmi, invece, in una selva oscura ». Se non erro, questa interpretazione risponde allo svolgersi ordinato del racconto e alle ragioni della poesia, meglio di quella che attribuisce al *che* valore causale. La causa, infatti, del suo ritrovarsi nella selva è indicata dal poeta solo a partire dal v. 10 (« Io non so ben ridir... »). E quel che preoccupa sentimentalmente (e artisticamente) il poeta all'inizio del suo racconto non è già di dare una spiegazione razionale della situazione, ma una rappresentazione drammatica del suo ritrovarsi smarrito, dalla diritta via, nella selva. Questa interiore drammaticità è resa pienamente, se la proposizione « che la diritta via ecc. » si lega predicativamente a « mi ritrovai »; risulta, invece, diminuita ed esteriorizzata, dando al *che* valore causale (3).

---

(1) A. Pagliaro, *Lo passo che non lasciò giammai persona viva*, in « Studi letterari in onore di E. Santini », Palermo, 1956, p. 106 n. 6.

(2) L'esempio di *Inf.* VIII 110-111 (« e io rimango in forse, *che* no e sì nel capo mi tenciona ») potrebbe lasciare perplessi, considerando che il *modo* del rimanere è già espresso da « in forse ». Senonché ogni altro valore che si dia alla congiunzione (causale, consecutivo) risulta meno soddisfacente: il tenzonare del no e sì non è né la causa né la conseguenza del suo rimanere in forse. Sicché è preferibile intendere anche qui, col Pagliaro, la proposizione « che no e sì ecc. », rispetto a « rimango », nello stesso rapporto modale dell'espressione « in forse », della quale essa è l'integrazione o esplicazione o amplificazione che dir si voglia.

(3) Questo valore modale del *che* sembra abbia accolto il Sapegno nel suo bel commento (« *che*: in modo che »); ma si sarebbe desiderato

Inf. IV 124-125.

I testi a stampa, fino ai testi critici più moderni, quello della Dantesca e del Casella, leggono e interpungono la terzina così:

> Vidi Cammilla (Camilla) e la Pantasilea (Pentesilea)
> da l'altra parte, (;) e vidi 'l re Latino,
> che con Lavina (Lavinia) sua figlia sedea.

Nella tradizione manoscritta, invece, (come nel codice Laurenziano di Filippo Villani, nel Berlinese Rodd, di cui si servì il Witte per la sua edizione critica, ecc.), manca spessissimo, nel 2° verso, la congiunzione *e*; con la quale lezione, che, per le ragioni che dirò, credo di gran lunga preferibile a quella corrente, si rende, mi pare, necessaria un'altra interpunzione; e si leggerà:

> Vidi Camilla e la Pentesilea;
> da l'altra parte vidi 'l re Latino,
> che con Lavinia sua figlia sedea.

La presenza o l'assenza della *e* nei codici non costituisce argomento valido né pro né contro l'una o l'altra lezione, potendosi entrambe facilmente spiegare con il duplice effetto possibile della *e* finale della parola precedente « parte », la quale potrebbe avere o generato o assorbito la *e* congiunzione. La soluzione della questione, quindi, non può essere data se non dal senso del passo e da ragioni d'arte.

La rassegna degli spiriti magni del Limbo è, come si sa, piuttosto disordinata: un criterio di aggruppamento c'è (dapprima i personaggi illustri della storia troiana, poi quelli della storia romana, poi i filosofi, poi gli scienziati), ma senza un ordine rigoroso. Cesare — per restare

---

ch'egli avesse chiarito sia la dipendenza della congiunzione da « mi ritrovai », e sia la qualità del rapporto: la chiosa troppo sbrigativa « in modo che » non si differisce bene dal « talmente che » del p. Lombardi.

ai personaggi che qui c'interessano — appare nella serie dei personaggi troiani, dopo Ettore ed Enea; e potrebbe anche starci, come discendente di quest'ultimo, e grande guerriero come entrambi; e potrebbe chiudere il primo quadro e aprire il secondo, quello dei personaggi romani. Invece seguono due guerriere, Camilla e Pentesilea, di cui l'una ci riporta alla preistoria di Roma, l'altra alla storia troiana; e solo dopo di esse comincia propriamente il secondo quadro, la rassegna dei personaggi della storia di Roma. Sembra evidente che le due eroine, unite insieme per tutto ciò che hanno in comune e sulla scia di Virgilio (*Aen.* XI 662), ma al margine del gruppo al quale ciascuna rispettivamente apparterrebbe, abbiano figurativamente funzione analoga a quella architettonica delle lesene poste a dividere riquadri, la funzione appunto di divisione del gruppo troiano dal gruppo romano, o, se si preferisce, di trapasso dall'uno all'altro.

Ora, leggendo secondo la lezione corrente, queste due guerriere (le quali — si noti bene —, inserite tra Cesare armato e il re Latino con Lavinia in posa solenne, pèrdono assai della loro intrinseca importanza) verrebbero collocate con grande risalto in primo piano, in un nuovo riquadro (« Vidi Camilla e la Pentesilea da l'altra parte »); e invece, la rassegna dei personaggi della storia romana, che ha inizio con due solenni figure regali, resterebbe in secondo piano, e comincerebbe in tono umile e dimesso (« e vidi 'l re Latino... »). Al contrario, adottando l'altra lezione, il maggior rilievo verrebbe dato appunto alle due figure regali, di cui il poeta dice esplicitamente ch'erano sedute, forse per rilevare la loro dignità; e il gruppo delle due eroine italo-troiane, pur conservando un suo notevole decoro, avrebbe un rilievo solo secondario, adeguato alla sua funzione di diaframma, o, come dicevo, di lesena.

È verosimile che Dante volesse dare maggior risalto alle due figure di trapasso, e minore a quelle di re Latino e Lavinia, i progenitori « Albanorum Romanorumque », come dice sonoramente nella *Monarchia* (II III 16), con i quali, a ragion veduta, ha inizio la rassegna dei Ro-

mani illustri dell'antichità? La risposta non credo che possa essere dubbia.

Sotto ogni punto di vista, dunque — ideale, architettonico, poetico —, la lezione senza la congiunzione *e*, con l'interpunzione relativa, risulta preferibile alla lezione corrente. Sono queste le ragioni per cui adottai questa lezione nella « lettura » di questo canto (1) pubblicata nella mia Collana, e delle quali non potei dare, in quella sede, più che un rapido accenno; e sono lieto che ora il Sapegno l'abbia anche lui adottata nel suo commento. Ma, aggiungo, così appunto leggevano (« da l'altra parte vidi 'l re Latino »), come risulta fortunatamente in maniera indubbia dal loro commento, non solo il Boccaccio e Benvenuto da Imola, ma anche — e questo ha ancora maggiore importanza — uno dei due più antichi commentatori, Graziolo de' Bambagliuoli, che commentava l'*Inferno* a soli due o tre anni dalla morte del poeta, e a Bologna, cioè in tempo e luogo in cui il testo doveva circolare ancora abbastanza genuino.

Ad abundantiam aggiungo due piccoli rilievi. Primo, che in questa rassegna, per ogni personaggio o gruppo di personaggi Dante dedica soltanto versi interi, senza continuazione in emistichi, fuorché, verso la fine, al v. 140, nel quale l'emistichio « Dioscoride dico » continua il verso precedente: ma l'eccezione è giustificata dal fatto ch'egli sentì la necessità di spiegare chi fosse il personaggio oscuramente designato, nel verso precedente, come « il buono accoglitor del quale ». Secondo: che il trapasso da un riquadro all'altro è introdotto e rilevato da una distinzione spaziale: e « da l'altra parte » apre quello dedicato agli spiriti magni della storia di Roma, come « poi ch'innalzai un poco più le ciglia » apre il riquadro destinato alla rassegna dei filosofi e scienziati, il quale — si noti il gusto e la cura architettonica del poeta — ha inizio anch'esso, come il precedente, con una figura che il poeta

(1) A. Renaudet-S. A. Chimenz, *Il canto IV dell'Inferno*, Roma, Signorelli, 1954 (Nuova ' Lectura Dantis ').

rappresenta esplicitamente seduta, in segno di maggiore autorità.

E giacché la grafia di Camilla e Lavinia, e probabilmente anche di Pentesilea, me ne offre l'opportunità, mi permetterò di dire che ritengo un vero errore, un'autentica offesa a Dante, adottare, come hanno fatto il Vandelli e il Casella (seguìti, purtroppo, da quasi tutti gli editori e commentatori posteriori), in casi come questo, di un discorso così solenne e altamente celebrativo di personaggi della letteratura classica, la grafia della pronunzia popolare. È stolto pensare che Dante scrivesse come potevano — putacaso — pronunziare i copisti toscani della *Commedia*, e non come egli leggeva nella sua *Eneide*: e nella sua *Eneide* leggeva « Cămilla », con la prima a breve, che diventerebbe lunga per posizione, scrivendo « Cammilla », e « Lavinia », col suo bravo dattilo finale necessario all'esametro, e probabilmente anche « Penthesilea », sebbene qui si debba riconoscere la continua oscillazione tra la *e* e la *a* delle due prime sillabe.

Il caso particolare mi porterebbe ad aprire una discussione, che sarebbe piuttosto lunga, sulle opinioni e i criteri dei due curatori più recenti del testo della *Commedia*. Rimando ad altro tempo la discussione; ma mi sia consentito esporre qui in breve il mio punto di vista. Credo che si debba assolutamente ripudiare il criterio adottato rigidamente dal Vandelli, e poco meno rigidamente dal Casella, del predominio assoluto delle forme popolari nella *Commedia*: criterio ad essi suggerito dalla loro fede nell'autenticità dell'epistola a Cangrande, dove si legge l'ingenua (o grossolana, che è lo stesso) affermazione che il *modus loquendi* della *Commedia* è *remissus et humilis*, per la ragione (incredibile!) che è scritta nella *locutio vulgaris, in qua et muliercule comunicant*. (L'autore dell'epistola semplicemente ignorava le sottili ed eleganti disquisizioni dantesche di lingua e di stile del *De vulgari eloquentia*, nonché l'appassionata difesa dell'eccellenza del volgare italico nel *Convivio*!). Ma il *modus loquendi* della *Commedia* (e non parlo del *Paradiso*, dal quale propria-

mente l'autore dell'epistola trae l'occasione per dire quella sciocchezza) neppure nella più plebea delle Malebolge si può dire in maniera così assoluta *remissus et humilis*: è sempre frutto di una scaltra pesatura e continua vigilanza della parola; è « lo bello stile », che, neanche a farlo apposta (ma probabilmente l'ha fatto apposta), proprio all'inizio del poema Dante si vanta di aver tolto da quel Virgilio, ch'egli ha scelto per guida anche — senza dubbio — per la devota riconoscenza al suo grande maestro e autore; e la lingua non è neppure lontanamente quella delle donnicciole, mettiamo pure fiorentine (vi sono serie di canti in cui non si troverebbe una sola forma municipale a cercarla col lanternino), ma è il volgare fiorentino illustre, che è tutt'altra cosa (le eccezioni, rare rispetto all'immensità del poema, sono giustificate da particolari ragioni, a prescindere da quella fondamentale che Dante non si fece mai rigidamente schiavo dei criteri liberamente impostisi): quel volgare fiorentino illustre, in cui egli riconosceva essersi talvolta manifestato l'ideale volgare illustre italico.

Ritengo, perciò, che nella grafia della *Commedia* si debba osservare, come criterio e norma fondamentale, il rispetto della forma illustre, a meno che non vi siano ragioni in contrario, da riconoscere volta per volta, come in *Purg.* XVII 37, dove appunto la forma « Lavina » è richiesta dalla rima, come al v. 127 di questo stesso canto IV dell'*Inferno*, per la stessa ragione, la forma « Tarquino ».

Inferno X 97-100.

Il *voi* di Dante a Farinata (« El par che *voi* veggiate ») e il *noi* di risposta di Farinata a Dante (« *Noi* veggiam... ») si riferiscono a tutti i dannati dell'Inferno?, o solo ai dannati di questo cerchio e magari ai soli Epicurei?, o il *voi* si riferisce agli Epicurei ed il *noi* a tutti i dannati? Per rispondere a queste domande è necessario seguire ordinatamente lo svolgersi del racconto.

Quando Cavalcante domanda affannosamente a Dante « Come dicesti? egli ebbe? non viv'egli ancora? », Dante resta così sorpreso ed è preso da un dubbio così forte da non trovare lì per lì neppure le semplicissime parole di risposta: « Vive ancora ». Perché questa sorpresa e questo dubbio? Perché, come si desume dalla domanda che rivolgerà poco dopo a Farinata, fino a questo momento egli era convinto che i dannati conoscessero il presente, ed ora Cavalcante, mostrando d'ignorarlo, ha sconvolto le sue idee sulla conoscenza nei dannati. Questo è pacifico. Sta di fatto che nessuno dei personaggi con i quali Dante è venuto a colloquio nei cerchi precedenti ha mostrato d'ignorare il presente, e che, al contrario, Ciacco (*Inf.* VI 64-75) non solo ha dimostrato di conoscere il futuro lontano, come fra poco farà Farinata, ma anche, e benissimo (meglio dello stesso Dante!), il presente, nonché il futuro immediato, a partire dal fatto di sangue del calendimaggio imminente. Se le cose stanno così, è evidente che quando Dante si rivolge a Farinata perché gli sciolga il dubbio suscitatogli dalla impreveduta ignoranza del presente da parte di Cavalcante (« El par che *voi* veggiate »), è evidente dico, che con questo *voi* egli non può riferirsi se non appunto a questi peccatori del sesto cerchio, e soltanto a questi, che dimostrano di trovarsi (*El par*), quanto alla conoscenza del presente, in una condizione diversa da quella degli altri precedenti peccatori, giacché ignorano quello che gli altri conoscono. Anche su questo non può esserci il minimo dubbio. Sarebbe infatti troppo patente assurdità se Dante si riferisse a tutti i dannati: e non parlo della contraddizione che nascerebbe con l'episodio di Ciacco (che sarebbe contraddizione alquanto remota); c'è di molto peggio: c'è che il poeta scalzerebbe il fondamento stesso della sua attuale sorpresa, toglierebbe la giustificazione del dubbio che ha inviluppato sua sentenza, insomma renderebbe incomprensibile il suo atteggiamento di fronte a Cavalcante, e tutto l'episodio. Ora, da questo dato assolutamente certo, sembra legittimo trarre la naturale conse-

guenza, che il *noi* di Farinata risponda naturalmente al *voi* di Dante, cioè che anche il *noi* non possa riferirsi se non a queste anime del sesto cerchio, e a queste soltanto. Sarebbe invero peggio che arbitrario immaginare un colloquio in cui i due protagonisti parlassero un linguaggio diverso; che a una domanda precisa dell'uno, determinata da motivi ben precisi, l'altro desse una risposta generica; la quale, poi, — si badi bene — non risolverebbe affatto il dubbio della domanda proposta, giacché, se Farinata dicesse che tutti i dannati ignorano il presente, Dante dovrebbe subito porre la questione come mai Ciacco, invece, lo conosca: perché è appunto questo dubbio — spiace insistere sull'evidenza, ma è necessario — che prima gli ha tolto la parola, impedendogli di dissipare l'angoscia di Cavalcante, e ora gli ha dettato la formulazione della sua domanda. E invece Dante resta appagato: vale a dire che il suo dubbio è risolto, nel solo senso in cui poteva essere risolto: questi dannati ignorano il presente, al contrario di Ciacco.

Pare incredibile che quasi tutti i commentatori, fin dagli antichi, evidentemente prevenuti dal fatto che la norma qui esposta da Farinata diventa realmente in séguito norma generale (vedere il futuro remoto, ma ignorare il presente e il futuro prossimo), abbiano riferito il *voi* di Dante e il *noi* di Farinata ai dannati di tutto l'Inferno. Solo il Poletto, per quel che mi risulta, aveva avvertito nel Dizionario (voce *Cavalcante*) l'opportunità di riferirli ai soli Epicurei; ma poi nel commento al poema tornò all'interpretazione tradizionale. Qualche altro commentatore resta incerto tra le due opinioni; non pochi evitano qualunque commento. È questo uno dei casi più singolari in cui, invece di seguire docilmente, ordinatamente, fedelmente, il racconto del poeta, quale si svolge fin qui (e si svolge — come si è visto — con una linearità e coerenza che non ammette incertezze d'interpretazione), i commentatori lo hanno forzato, disordinato, tradito, per l'illusoria buona intenzione di rendere il poeta nel complesso dell'opera più coerente con sé stesso. Resti, dunque, ben

fermo questo punto, che l'episodio di Ciacco prepara, quanto alla conoscenza nei dannati, questo di Cavalcante, e questo presuppone e conferma quello, senza il quale non avrebbe più senso; e che il racconto — quale si svolge fin qui — è di una coerenza assoluta.

Ma sorge il problema perché Dante introdusse, e introdusse proprio qui, una norma diversa e destinata a sostituire quella fin qui seguìta. Deve ritenersi per certo che quando Dante scrisse l'episodio di Ciacco, non aveva — userò parole del Parodi — « ancora ben determinato nella sua mente i limiti delle cognizioni dei dannati » (BSDI X, pag. 203). Egli allora doveva certamente credere che tutte le anime separate conoscessero anche il presente; altrimenti non avrebbe chiesto a Ciacco notizie sulle condizioni presenti di Firenze, né Ciacco gliele avrebbe fornite; né, di conseguenza, ci sarebbe stato qui il suo stupore per l'ignoranza di Cavalcante; e insomma fin d'allora egli si sarebbe attenuto alla norma generale della conoscenza nei dannati, secondo l'insegnamento teologico, che nega alle anime separate, non beate, la conoscenza del presente. Giunto nel cerchio degli Epicurei, è sommamente probabile che la legge stessa del contrappasso gli abbia ovviamente suggerito, per queste anime, la pena di ignorare il presente, come loro pena specifica, adatta al loro peccato, in quanto avevano creduto che non esistesse se non il presente, e a questo soltanto avevano rivolto tutto l'animo loro. E si veda con quanto vantaggio — in senso umano, religioso, e poetico — dello spirito del brano. L'accenno, difatti, di Farinata a quel che avverrà dopo il giudizio universale, riesce qui opportunissimo e pieno di significato, se si riferisce solo a questi spiriti, in quanto la loro cecità assoluta, quando non esisterà se non un eterno presente ch'essi non potranno mai vedere, è pena tremenda (basti pensare che ignoreranno per sempre la sorte dei propri cari), ben conveniente e calzante alla loro colpa; laddove quell'accenno sarebbe fuor di luogo, gratuito, privo di ogni palpitante significato umano e religioso, se fosse riferimento alla

sorte comune di tutti i peccatori, per i quali, tra l'altro, la cecità dopo il giudizio (tranne, al più, per gl'indovini) non si vede in che rapporto punitivo starebbe con le loro particolari colpe. In séguito (con certezza solo a partire dal c. XVI 67-72) Dante estese tacitamente a norma generale la legge qui presentata come specifica degli Epicurei, sia che volesse più strettamente attenersi all'insegnamento teologico, il quale, riconoscendo alle anime separate solo la conoscenza degl'intelligibili, non quella dei sensibili, negava loro la conoscenza del presente, sia che si fosse accorto del profitto che da essa norma poteva egli trarre per la creazione di situazioni poetiche, o meglio ancora, per l'una e l'altra ragione insieme. Naturalmente resta — e ineliminabile, malgrado tutti i cavilli escogitati per appianarla — l'incoerenza tra la condizione, rispetto alla cognizione del presente, dei dannati dei cerchi precedenti al sesto e quella dei dannati dei cerchi seguenti, ai quali è estesa la norma degli Epicurei. Ma anzitutto si tratta di una contraddizione in sede logica, astratta, nell'architettura teologica considerata per se stessa, non nel vivo della creazione poetica; in secondo luogo, bisogna convenire ch'essa nella lettura continuata del poema non risulta così stridente come è in astratto, anzi passa quasi inavvertita, appunto perchè la norma generale, attuata in séguito, è preparata e mediata da questo episodio, in cui con tanta naturalezza e opportunità è già introdotta come norma specifica degli Epicurei. Fu un meditato accorgimento del poeta per passare, senza palese contrasto, dalla norma precedente, che ammetteva nei dannati la conoscenza del presente, a quella seguente, opposta? Nessuno potrebbe né affermarlo, né negarlo; ma è tutt'altro che improbabile. Comunque, il fecondo artefice di tanti più o meno felici accorgimenti e astuzie, non poteva in modo più felice preparare e mediare questo difficile passaggio, attenuare e quasi nascondere, giacché sopprimerla non era possibile, la contraddizione teorica.

I cavilli ai quali accennavo or ora, non mancano, a dir vero — come, in generale, tutti i cavilli — di un fon-

damento di verità; e vale la pena soffermarvisi un momento. Esiste effettivamente incertezza ed oscillazione sia nella tradizione teologica relativa alla vasta questione della conoscenza nelle anime separate, e sia nel comportamento dei dannati danteschi, quanto alla conoscenza del presente, anche dopo l'adozione della norma generale, che ad essi la nega. La tradizione teologica, pur negando alle anime separate la cognizione del presente, ammette, però, che esse possano talvolta averla, o in maniera vaga ed incerta, per illazioni di vario genere, su cui non occorre fermarci, o per una superstite confusa reminiscenza di quel che del futuro già videro nel passato, ovvero in maniera più precisa, per notizie apportate loro da morti recenti (come spiega anche Farinata), e perfino dai diavoli. I dannati danteschi, poi, talvolta giustificano, sì, la loro conoscenza del presente, per aver avuto notizie da morti recenti, ma tal'altra derogano in qualche modo dalla norma generale, senza darne alcuna giustificazione, senza preoccuparsi di non attenersi strettamente alla norma posta loro dal poeta: così, per esempio, Niccolò III mostra di sapere « chi Francia regge » nel momento in cui egli parla, Pier da Medicina chi « tien la terra » di Rimini, e via dicendo.

Ora, uno dei più frequenti e forse il più dannoso degli errori di metodo di coloro che si occupano di Dante è che, accertato un concetto o un procedimento del poeta, mettiamo pure basilare, essi pretendono poi, per il mito fanatico di una assoluta matematica esattezza della struttura dell'opera, di un'assoluta compattezza del mondo ideologico dantesco, che non possa esistere deroga, in nessun caso, a quel concetto e a quel procedimento, come se la *Commedia* fosse stata partorita tutta d'un colpo perfetta, come Minerva armata dal cervello di Giove, e non in un lungo periodo di tempo, durante il quale sarebbe inverosimile, fuori dell'umanità, che il pensiero, la coscienza, la cultura e l'arte di Dante non avessero subìto qualche modifica; e, dove la lettera del testo tace o addirittura ripugna, si affrettano a dir essi quel che il poeta ha taciuto, e ad aggiustare essi le cose con ogni sorta di sottigliezze

e ingegnosità, sovrapponendo al testo, qual è in concreto, le loro astrazioni. Nel caso nostro è verissimo che la cognizione del presente in Ciacco potrebbe giustificarsi in base alla tradizione teologica (e che cosa non si può giustificare, volendo, in base alla tradizione teologica?); ma il racconto quale si svolge in concreto, da Ciacco a Cavalcante, non consente altra legittima deduzione logica se non che fino a questo punto Dante non seguì la tradizione teologica al riguardo, ma ritenne che i dannati avessero pari cognizione e del presente e del futuro. Si è voluto sofisticare sull'inciso « se tu sai » (*Inf.* VI 60), col quale Dante si mostrerebbe dubbioso intorno alle cognizioni dei morti. Ma « se tu sai » solo formalmente è dubitativo: posto dopo il perentorio « dimmi », ha valore di formula attenuativa, il valore — sostanzialmente — di « come dovresti sapere, e saprai ». Qualcuno ha supposto che Ciacco avesse avuto notizie fresche da un morto recente: e questa è una delle tante arbitrarie e gratuite ipotesi che non meritano neppure d'esser prese in considerazione. Né la cognizione del presente in Ciacco è vaga e confusa: la sua risposta alle precise domande di Dante è, nello stile e nel tono delle rivelazioni e profezie, altrettanto ben determinata e precisa. Parimenti, è ben vero che anche dopo l'adozione della norma generale i dannati mostrano qua e là di aver conoscenza del presente; ma, dove tale conoscenza non giustificano esplicitamente, il poeta fa che i loro accenni siano rapidissimi e naturalissimi; tanto che la contraddizione con la norma generale resta inavvertita, e non si rileva se non riflettendoci a mente fredda, come nei casi ora citati di Niccolò III, di Pier da Medicina, e via dicendo; e invece, nell'episodio di Ciacco, si tratta di una esplicita e non sfuggente risposta a una esplicita domanda sul presente, sicché qui la contraddizione con la norma generale, ove questa già avesse vigore, non potrebbe passare inosservata. È stato obiettato che quando Farinata chiede « perchè quel popolo è sì empio incontro ai miei in ciascuna sua legge », mostra di non ignorare il presente. Ora io non starò a discutere se qui

Farinata si riferisca proprio al presente, proprio al 1300; quel che è certo è che l'eventuale riferimento, anche ammettendo che ci sia, resta del tutto imprecisato, tale, cioè, da non creare alcuna sensibile contraddizione (e quale clamorosa contraddizione sarebbe!) con l'affermazione, che Farinata farà di lì a poco, della sua (e dei suoi compagni) ignoranza del presente. Sono anch'io persuaso, come il Parodi, che non bisogna sofisticare troppo, distinguendo troppo rigorosamente il presente e il futuro nelle predizioni dei dannati, « poichè il poeta, fissando quella sua norma generale, non ha inteso di fabbricarsi degli inutili ceppi, ma di aprirsi la via ad ottenere certi effetti d'arte e a raggiungere certi sui fini » (BSDI X 204): ma questo — sia ben inteso — non vuol dire che si debba negare l'esistenza di contraddizioni, rispetto a quella norma, dove ci sono: vuol dire soltanto che, trattandosi di opera d'arte, basterà avvertire con discrezione la contraddizione esistente in sede teorica, strutturale, e fermarsi sulla coerenza della rappresentazione artistica. A siffatta regola di discreta esegesi bisognerà attenersi nelle successive rivelazioni e profezie. E appunto per questa discrezione, pur riconoscendo che l'accenno di Brunetto Latini, nel canto XV, al « ben far » di Dante non può riguardare se non l'opera pubblica del poeta, che era allora in atto, e prossima a culminare, tra due mesi, nel priorato, non oserei affermare che Dante non avesse ancora esteso la norma generale enunciata da Farinata, giacché la conoscenza che Brunetto dimostra del presente e dell'immediato futuro è solo un accenno indeterminato, inserito in un discorso ampio, che riguarda il passato e il futuro, e che non solo è tutto coerente in se stesso, ma anche con tutto il resto del poema, sicché la contraddizione, che in realtà esiste, tra quella conoscenza e la norma generale, non si avverte se non riflettendoci su, astraendo dal testo. Ma il caso dell'episodio di Cavalcante, inscindibilmente connesso con l'episodio di Ciacco, che è il suo indispensabile presupposto, è di tutt'altro genere: il suo movimento drammatico si fonda proprio sull'ignoranza, apertamente

confessata dal poeta, proprio di quella norma generale: che è quanto dire, sull'implicita confessione di aver egli seguìto al riguardo — finora — una norma diversa, come aveva appunto già concretamente dimostrato nell'episodio di Ciacco.

Ritengo che questo sia uno dei pochi casi in cui sia possibile sorprendere un momento dell'acquisizione da parte di Dante di un nuovo concetto o dato culturale, e del costituirsi di un dettaglio nell'architettura della *Commedia*.

Infine, la questione se Dante qui neghi la cognizione del presente a tutte le anime di questo cerchio o solo agli Epicurei è una di quelle che hanno procurato mala fama alle « questioni dantesche ». È una questione che Dante non si pose, tutto impegnato nel colloquio con questa categoria di eresiarchi, e solo con questa (delle altre non c'è che un nome nel canto seguente, e una notizia generica nel canto precedente). Poeticamente questo cerchio è il cerchio degli Epicurei, che l'anima col corpo morta fanno: la fantasia di Dante è piena soltanto di essi: sicché il *voi* e il *noi*, propriamente riferiti a questa categoria specifica, con la quale sola Dante viene a contatto, poeticamente sembrano riferirsi a tutto il cerchio. Volerne sapere di più, pretendere di interrogare il silenzio, per usare un'espressione del Parodi, con la presunzione di ottenerne una risposta, è peggio che fatica sprecata.

Inferno XXIX 139.

L'espressione di Capocchio « di natura buona scimia » ha fatto nascere tra i commentatori, dai più antichi ai più recenti, dubbi e differenze d'interpretazione. Già il Buti commentava: « *Buona scimia*: questo si può intendere: ' com'io fui per natura in aoperare l'alchimia '; altrimenti si può intendere ch'elli fosse naturalmente contrafacitore delli atti delli uomini come è la scimmia; ma io credo piuttosto il primo intendimento ». Il sottilissimo Buti, come si vede, era incerto se la vanteria di Capocchio si riferisse alla sua abilità nel contraffare i metalli, come

parrebbe suggerire l'immediata vicinanza del v. 137 (« che falsai li metalli con alchimia »), ovvero all'abilità nel contraffare le persone, come richiederebbe il significato proprio di « scimia »: nell'uno e nell'altro caso, però, intendeva la locuzione « di natura » come locuzione avverbiale: « per natura, naturalmente ». Fu primo, credo, il Landino a dare alla espressione l'interpretazione di « contraffattore delle cose naturali », « ne la guisa — così il Daniello — che la scimmia contraffà gli atti e i gesti dell'uomo »: dove è evidente che il v. 139 è considerato come continuazione e illustrazione del v. 137. — Questa interpretazione ebbe ed ha ancora largo favore, canonizzata, per così dire, recentemente dal Barbi, *Problemi*, I^{a} ser., p. 216), il quale ordina esplicitamente: « buona scimia di natura », e commenta: « Altri è contraffattore di persone (XXX 41), questi di natura ». Secondo questa interpretazione, dunque, « di natura » non sarebbe locuzione avverbiale, come intendeva il Buti, che pur propendeva per questa stessa interpretazione, ma genitivo oggettivo di « scimia ». — Erede della secolare incertezza è anche il più recente commentatore, il Sapegno: « *di natura* ecc. Intendi: ' scimia di natura ', contraffattore, imitatore di cose e persone; oppure meglio: ' disposto, per natura, a imitare ' ». Dove ci sarebbe da osservare che, ordinando « scimia di natura » sembra necessario, o almeno più corretto, non estendere il riferimento del termine « natura », anche alle persone, ma limitarlo alle cose naturali, come è stato fatto dal Landino all'Andreoli e come ha precisato il Barbi, per differenziare l'espressione « scimia di natura » dal semplice « scimia », che conserva il suo proprio valore di « imitatore degli atti degli uomini ». — Per questa stessa ragione mi sembra particolarmente strana la chiosa di Vittorio Rossi, che, mentre spiega l'espressione « contraffattore della natura », avverte, però, che qui non si tratta dei metalli, ma della contraffazione delle persone. È evidente che, per intendere a questo modo, la locuzione « di natura » è superflua, anzi disturba: basta il termine « scimia » *simpliciter*.

Ritengo che questa confusione, discordia e incertezza nei commentatori derivi dal non essersi accorti che i due ultimi versi del canto vanno legati direttamente ai versi 133-134, dei quali sono la logica continuazione e l'arguto commento. Questo stretto legame non hanno visto neppure quelli che interpretano (quanto alla lettera, come dirò, giustamente): « per natura, imitatore degli atti altrui »; giacché essi ritengono che si tratti di una seconda notizia delle sue abilità terrene, che Capocchio vuole aggiungere a quella di falsatore di metalli, per meglio farsi riconoscere da Dante.

Ritengo, dunque, che tutta la chiusa del discorso di Capocchio (vv. 133-139) vada intesa così: « Tu, Dante, hai dato una frustata ai Senesi; io, Capocchio, falsatore di metalli (il v. 137 ha puramente valore di parentesi epesegetica) ti ho imitato a pennello, mettendo anzi un po' di giunta alla derrata (ché questo è il valore di « chi *sì* ti seconda »), da quella buona scimmia ch'io fui per natura, come ti devi ben ricordare ». Così interpretando, questa chiusa del discorso di Capocchio si presenta tutta compatta, unitaria e coerente; l'improvviso e gratuito intervento del dannato e il suo mettere alla berlina i personaggi senesi vengono giustificati e illuminati dalla disinvolta e anzi compiaciuta confessione del suo invincibile istinto scimmiesco; infine, i due ultimi versi acquistano una gustosità, vivacità, attualità, necessità, che non hanno con nessuna delle altre interpretazioni. Il senso logico, il gusto poetico, nonché il rispetto della naturalezza linguistica dell'espressione (« scimia di natura » è davvero una deformazione caricaturale!), sono tutti pienamente soddisfatti. — E cade da sé, naturalmente, ogni incertezza sull'interpretazione dell'espressione in discussione: la quale va rispettata così quale è nel testo del poeta, e significa semplicissimamente « pronto e abile, per naturale istinto (« di natura »), a imitare altrui », con riferimento alla conferma delle sue attitudini da vivo data or ora a Dante, secondando caricaturalmente la sua canzonatura dei Senesi.

Paradiso I 51.

Dante è ancora con Beatrice nel Paradiso terrestre quando vede la sua donna riguardar nel sole. Questo atto di Beatrice — dice il poeta — portato dagli occhi alla mia facoltà immaginativa, determinò un atto analogo da parte mia, mi fece cioè figgere, come lei, gli occhi al sole: come fa il raggio riflesso, che, uscendo dal punto colpito dal raggio incidente, risale in su, dalla stessa parte donde il raggio incidente è disceso. Il « risalire in suso » del raggio riflesso suggerisce al poeta un'altra immagine, una similitudine nella similitudine: risale in su — continua — « pur (*proprio*) come pellegrin che tornar vuole ».

Chi è propriamente questo pellegrino? Pellegrino — spiega Dante stesso nel cap. XL della *Vita nova* —, in senso stretto è chi si reca in pellegrinaggio a luoghi santi (propriamente in Galizia), o ne ritorna; in senso largo, chiunque è fuori della sua patria. Nella *Commedia* la parola è adoperata ora nell'uno ora nell'altro senso. Dove voglia tornare il pellegrino è ovvio: a casa sua. Questa interpretazione, data per primo, se non erro, dal Buti, è stata ripetuta fino ad oggi da tutti i commentatori posteriori, magari accompagnata da qualche frangia estetico-sentimentale.

I commentatori precedenti al Buti, però (il Lana, l'Ottimo, Benvenuto), non pensarono affatto trattarsi di un uomo pellegrino: pellegrino, per essi, era lo stesso raggio solare, che, partito dal sole, e perciò pellegrino, desiderava tornare ad esso. E bisogna convenire che questa più antica interpretazione risponde meglio allo spirito e alla lettera del passo, che non quella corrente dal Buti ad oggi. Intanto, dalla interpretazione corrente, parrebbe da escludersi senz'altro chi ritorna dal pellegrinaggio a luoghi santi: questa sua fretta di tornarsene a casa, dopo essersi trasferito in un'atmosfera di alta spiritualità religiosa, non pare conveniente, né per se stessa, né come similitudine, col fervore spirituale di Dante in questo momento in cui si stacca dalla terra. Ma, anche limitandoci a intendere

per pellegrino chiunque è fuori della sua patria, escluso il pellegrino religioso, l'immagine del viaggiatore fuori patria che non vede l'ora di tornare al suo paese, introduce un tono troppo familiare e troppo tenero (il Tommaseo, infatti, annotava: « Bella immagine e affettuosa nella bocca d'uomo esule »), che non si addice al momento eroico, esaltante, soprannaturale dell'ascesa al cielo. L'interpretazione più antica, invece, non mortifica la solennità del momento, mantenendo l'immagine nella sua atmosfera celeste e solare. E non solo essa è più conveniente allo spirito del passo, ma anche più aderente alla lettera. Occorre, infatti, non perder di vista che la similitudine del pellegrino è suggerita al poeta non da un generico tornare indietro, ma dal « risalire in suso » del raggio riflesso; non solo: ma anche che essa è introdotta da un nesso fortemente rilevato, « pur come », che evidentemente sta a richiamare la nostra attenzione sulla esatta rispondenza tra il « risalire in suso » del raggio riflesso e il « tornare » del pellegrino, che dunque deve avere il valore di « tornar su, in alto ». Che se « tornare » dovesse avere solo il suo significato generico, e non quello di « tornar su », specificamente richiesto dal termine col quale è in rapporto, la similitudine risulterebbe non perfettamente calzante — come invece normalmente sono le similitudini dantesche —; né si capirebbe il perché di quel nesso rinforzato « pur come », avvertimento e richiamo esplicito alla perfetta rispondenza della similitudine, se la rispondenza fosse solo largamente approssimativa. Ora, « tornar su » si può dire del raggio solare, non di chi ritorni al proprio paese. Se si accetta l'interpretazione corrente, non c'è via di scampo: bisogna necessariamente non andar tanto per il sottile, dar poco peso al « risalire in suso » e nessuno al « pur come »: il che significa rispettare poco la parola e lo stile di Dante.

Tuttavia anche l'interpretazione più antica, che in ogni caso è di gran lunga preferibile a quella corrente, ha il suo punto debole. Questo benedetto nesso « pur come » introduce con molto rilievo una seconda similitudine;

e se « pellegrino » fosse lo stesso raggio, non ci sarebbe una vera e propria similitudine, ma piuttosto un'apposizione del termine « secondo raggio »: se il poeta voleva dire « secondo raggio, pellegrino che vuol tornar su, nel cielo », quel nesso introduttivo sta proprio a disagio. È una sconvenienza di stile ineliminabile, anche se assai meno grave di quelle dell'interpretazione corrente.

Ma c'è un'altra interpretazione, che soddisfa, mi pare, tutte le esigenze di tono, di stile, di concetto: un'interpretazione data da uno dei nostri maggiori filologi e dantisti, Isidoro Del Lungo, alla quale è toccata la stranissima sorte di essere letteralmente ignorata, per quel che mi risulta, da tutti i dantisti: nonché discussa, non so che sia stata mai neppure citata. Solo il Croce nel volume *La poesia* la ricordò come la sola legittima, di contro all'interpretazione corrente, che egli giudica un « fraintendere » il pensiero di Dante.

Nei trattati medievali di arte venatoria e di ornitologia si trova ricordato con grandi lodi, come una delle specie più pregiate di falconi, il « falcone pellegrino », o semplicemente il « pellegrino ». Notizie di esso si possono leggere, tra gli altri testi, nel *Tesoro* di Brunetto Latini (volgarizzamento di Bono Giamboni, Bologna 1877, II, p. 158), in un manoscritto dell'Archivio di Stato di Torino, fatto conoscere dal Cibrario (*Della economia politica del medio evo*, Torino 1861, I, p. 408), nel *Libro delle nature degli uccelli*, edito dallo Zambrini (dispensa CXL della « Scelta di curiosità inedite e rare », Bologna 1874, p. 16), dove ad esso è dedicato quasi un intero capitolo, ma specialmente nell'opera classica di Federico II, *De arte venandi cum avibus*, Lipsia 1942, edita dal Willemsen, dove un intero libro, lunghissimo, il sesto, vol. II, tratta « de venatione fienda ad aves de rivera cum falcone peregrino ». Sembra infatti che il pellegrino fosse specialmente adoperato nella caccia agli uccelli acquatici.

Federico mostra verso di esso una particolare predilezione, esaltandone continuamente i pregi: « peregrinus velocior est sacro » (altro falcone pregiato), « peregrinus

appropinquat girofalco (il principe dei falconi) in velocitate et audacia », « gentiles ramagii (altra specie pregiata) non sunt tam veloces nec tam audaces nec tam fortes ut peregrini » (pp. 177, 179, 181 ed. cit.). Dà poi istruzioni sul modo di ammaestrarli alla caccia delle anitre: dice che debbono « volare alte et *stare desuper in directo* falconarii ut capiant illas aves quas falconarius levabit iis, et quanto magis falcones erunt *perpendiculariter super* falconarium levantem sibi aves, tanto convenientius descendent ad capiendas eas... » (p. 189). Faticosa era per il pellegrino questa caccia. Eccone una parziale descrizione: « Si (falco)... descendet impellens anates in aquam, et postquam submerserint se in aquam propter timorem quem habent de falcone, falco *resurget in sursum*, et statim quod viderit anates emergentes et natantes supra, iterum descendet ad percutiendum easdem, et, illis submersis, iterum *resurget*, faciet totiens quod fatigatus ibit ad sedendum... » (p. 250). E quando il falconiere « cognoscet quod *nolit ascendere* », lasci stare; se invece « *redeat ime* et non fatigatus,... *si ascendere vult* », glielo permetta, e glielo permetta anche « si fatigatus *ime veniens voluerit ascendere* » (p. 251).

Ho fatto così ampie citazioni non per mentire una qualsiasi competenza in materia, ma per mettere meglio in evidenza i particolari venatorii di cui bisogna tener conto per giudicare se si possa ritenere che il « pellegrino » del verso dantesco sia proprio il falcone pellegrino. E anzitutto è da rilevare il grande onore in cui questo falcone era allora tenuto, e la diffusa consuetudine di adoperarlo per un genere di caccia molto praticato; giacché quello che per noi oggi rappresenta una curiosità erudita, poteva essere per Dante cosa familiare, gradita e pregiata. Si badi poi come le espressioni « risalire in su », « voler salire », fossero dell'uso nel discorrere della caccia col pellegrino agli uccelli acquatici. Si badi anche, in particolare, al modo di porsi del pellegrino perpendicolarmente sul falconiere, e non si dimentichi che il sole si trova quasi a perpendicolo su Dante e Beatrice, essendo poco più che

mezzogiorno quando essi si staccano dal Paradiso terrestre; e ancora, al modo come il pellegrino, precipitatosi dall'alto quasi a piombo, risalga in alto, verso la stessa parte donde è disceso, con un angolo di riflessione molto stretto per rimettersi perpendicolarmente al falconiere, e si osservi che l'espressione « risalire in suso » dimostra che Dante pensò appunto a un raggio solare, che colpisca una superficie lucida e poi risalga con un angolo molto stretto. Come si vede, i due termini della similitudine non potrebbero meglio calzare tra loro in tutti i particolari. E ricorderò, infine, che Dante doveva esser buon intenditore di queste cose, e che proprio una scena di caccia all'anitra col falcone ha ritratta in un noto passo dell'*Inferno* (XXII 130-132: « non altrimenti l'anitra di botto, quando il falcon s'appressa, giù s'attuffa, ed ei ritorna su crucciato e rotto »), dove non occorre sottolineare l'espressione « ritorna su », compagna del « resurgere in sursum », dell'« ascendere », del « tornar (su) », del « risalire in suso ».

Dal punto di vista filologico, dunque, è questa l'interpretazione che con maggior precisione spiega il verso e illumina tutto il passo, con pieno rispetto del valore delle parole e dello stile di Dante.

A qualcuno, o a molti, potrà dispiacere che con questa interpretazione si perda quella vaga sentimentalità affettuosa che l'interpretazione corrente senza dubbio suggerisce; ma non è una buona ragione per continuare a fraintendere il passo. Anzi, non solo, come ho già detto, al momento eroico e soprannaturale non è conveniente un atteggiamento spirituale di tal genere (atteggiamento, del resto, non dico ignoto, ma piuttosto raro in Dante), ma bisogna anche ritenere, dopo quel che abbiamo appreso, che Dante, subito dopo aver paragonato Beatrice all'aquila, avrà giudicato altamente degno per sé il paragone col falcone pellegrino che risale in su, con l'animo non fiaccato, ma anelante alla vittoria.

Si potrebbe, infine, obiettare che Dante non dice « come pellegrino che torna », ma « che tornar vuole », cioè che egli non ha indicato l'atto del tornare, che sarebbe più

proprio se si riferisce al falcone, ma solo ha accennato al desiderio del ritorno, che avrebbe ben altro valore e ricchezza sentimentale, se si riferisce all'uomo pellegrino. Contro questa obiezione non c'è che da ripetere quanto si è detto contro l'interpretazione corrente a cui essa riconduce: essa, cioè, trascura (mi si perdoni la ripetizione) il valore preciso dell'espressione « risalire in suso », che dovrebbe ridursi a un generico « tornare », e quello del nesso esplicito « pur come », che al « risalire in suso » con così evidente intenzione si richiama. A una serie di atti concreti e precisi (affisamento di Beatrice - affisamento di Dante; raggio incidente - raggio riflesso) risponderebbe un vago motivo sentimentale di discutibile convenienza, che il poeta, con quella sua decisa affermazione, vorrebbe gabellarci come esattamente rispondente a quegli atti.

Tuttavia l'obiezione giova a farci riflettere meglio sul valore preciso dell'espressione « tornar vuole »: essa non deve essere intesa come indicante il semplice desiderio scompagnato dall'azione: non indica, cioè, il falcone immoto in una sentimentale nostalgia del ritorno, ma il falcone nell'atto già di risalire rapidamente, il falcone che dimostra in atto la volontà di tornare.

Paradiso XIX 52.

Il testo della Dantesca e quello del Casella leggono « Dunque nostra veduta... » (cioè, di noi beati: è l'Aquila che parla); ma è lezione insostenibile. La lezione esatta, senza possibilità di dubbio, è « vostra veduta » (cioè, di voi mortali).

Leggendo, infatti, « nostra veduta », l'Aquila direbbe che la veduta dei beati « di sua natura » (v. 55) non può vedere, di Dio, se non poco più in là « da quel che l'è parvente » (v. 57). Ma la veduta dei beati, in primo luogo, è fuori e sopra della natura, non è più umana, ma sovrumana, e partecipe delle facoltà dell'intelletto angelico; e, in secondo luogo, penetra assai addentro nell'abisso della mente di Dio, e più o meno profondamente a se-

conda dell'ardore di ciascuno dei beati. Invece è proprio della natura della mente umana, cioè dei suoi limiti naturali, comuni a tutta l'umanità, di arrivare col ragionamento appena un poco più in là di quello che Dio si manifesta nelle cose del creato; e là si arresta. Le espressioni, dunque, « di sua natura » e « molto di là da quel che l'è parvente » non hanno alcun senso, riferite alla veduta dei beati; lo hanno pieno, invece, riferite a quella dei mortali.

Ancora: essendo le due terzine seguenti (vv. 58-63) legate alle due ora esaminate dalla congiunzione *però* (perciò) — consecutiva o illativa che si voglia considerare —, si farebbe fare all'Aquila questo bel ragionamento: « *La nostra veduta* non può addentrarsi nella mente di Dio più in là di quel che le si manifesta, e *perciò la vostra veduta* non può addentrarsi nella giustizia sempiterna più in là di quel che le si manifesta », giacché questo e nient'altro significa la similitudine dell'occhio che vede il fondo del mare fin dove questo gli appare, e non in alto, dove pure c'è, ma l'occhio non lo vede. Il ragionamento corre, invece, lucido e perfetto, leggendo « vostra veduta »: infatti nelle due prime terzine l'Aquila dimostra che la vista dei mortali non si addentra nell'abisso di Dio più in là di quel che Dio le si manifesta; nelle due terzine seguenti trae la debita illazione relativamente alla giustizia divina, che esiste sempre anche quando la vista mortale non riesce a vederla più. Questa illazione non avrebbe validità dimostrativa, se non si fondasse sulla dimostrazione teorica precedente dei limiti della vista dei mortali.

Né è possibile dare al « nostra » il valore di « noi beati e voi mortali insieme », che sarebbe l'unica scappatoia per puntellare in certo qual modo il ragionamento, per l'ovvia ragione che ben diversa è la cognizione negli uni e negli altri, come il poeta costantemente e fortemente sottolinea nel poema. E neppure è possibile dare al *però* il valore di « tanto più, a maggior ragione », perché *però* non ha mai questo valore.

Confesso che, per quanto mi sia sforzato di aguzzare l'ingegno, non son riuscito a trovare una sola ragione in

sostegno della lezione adottata dal Vandelli e dal Casella. Per conto mio, è forse il più grosso abbaglio dei due pregiati editori.

Nella tradizione manoscritta la lezione « vostra veduta » è ampiamente documentata. Ai codici indicati dallo Scartazzini nelle note del suo commento lipsiense (e tra questi c'è il famoso Vat. 3199) personalmente non ho da aggiungere se non il 1102 dell'Angelica di Roma e i due codici ravegnani secondo l'edizione di M. Ferranti del 1848. Ma, come già osservò lo Scartazzini, la facilità di confondere la *u* (come si scriveva la *v*) con la *n* non solo spiega come sia nato lo scambio della lettera iniziale, ma autorizza anche a pensare che probabilmente, a una lettura più attenta, molti di più saranno i codici in cui si dovrà leggere « vostra » e non « nostra ». E « vostra veduta » leggevano certamente, come risulta chiaro dal loro commento, i due più acuti commentatori antichi, Benvenuto e il Buti. Ma quel che è più strano, e, nello stesso tempo, più significativo, è che la maggior parte dei commentatori, pur adottando la lezione « nostra veduta », danno poi all'espressione l'interpretazione che è legittima solo per « vostra veduta », cioè, di « intelletto umano ». Così, per citarne qualcuno dei più insigni, Isidoro Del Lungo (« Dunque la virtù visiva, la veduta dell'intelletto umano, la quale ecc. »), Manfredi Porena (« Dunque il nostro intelletto umano, che non è ecc. »), e via dicendo.

Paradiso XXXIII 79.

Ritengo preferibile leggere — con il Del Lungo, il Porena, parecchi dei commentatori antichi e moltissimi editori precedenti al Vandelli — « *e* mi ricorda » (*e* congiunzione), invece che « *E'* mi ricorda » (*E'* pronome neutro pleonastico), come leggono il Vandelli e il Casella, e porre punto e virgola dopo « fossero aversi » (v. 78), invece che punto fermo, come fa il Vandelli, seguìto dai commentatori posteriori.

Le due terzine (vv. 76-78 e 79-81) sono strettamente, inseparabilmente legate tra loro: la seconda, infatti, svolge la premessa posta nella prima, e ne espone le conseguenze. Perciò non solo legittima, ma mi sembra addirittura necessaria la congiunzione: essa serve a mantenere naturalmente la continuità dello svolgimento del fatto, dalla prima alla seconda terzina, e contribuisce non poco a dare allo svolgimento stesso tutta la sua ampiezza. Il poeta dice: « *Io credo* che sarei smarrito se gli occhi miei fossero aversi dal vivo raggio, *e mi ricordo* che per questo io fui più ardito ecc. ». Sopprimendo la congiunzione, e sostituendole il pronome neutro, le due terzine vengono staccate, sicché la continuità del ragionamento resta interrotta, e il discorso non corre più con la stessa facilità, ma acquista una certa durezza, che non è giustificata.

È questo uno dei tanti casi, in cui il preconcetto della patina toscaneggiante del poema ha indotto il Vandelli (e il Casella) a trascurare la maggiore naturalezza del discorso e il migliore senso artistico. Nel caso presente si tratta di una piccola sfumatura; ma anche di queste bisogna tener conto.

Siro A. Chimenz.

METODO E LETTERATURA DELL'ILIADE DI VINCENZO MONTI

A Vincenzo Monti non ancora accintosi alla versione da Omero l'Iliade di Melchiorre Cesarotti apparve nè moderna nè antica, perchè l'autore, se da un lato aveva ecceduto nel modernamente interpretarla, dall'altro aveva avuto troppo riguardo alla lingua del tradotto, e l'aveva, toltagli « la semplicità dell'abito primitivo », « con troppa magnificenza vestito alla moda » (1).

Eppure il Cesarotti aveva voluto dare una duplice veste ad Omero, verseggiata e letterale, per assolvere i due scopi ben distinti che un traduttore può proporsi, quello, per dirlo con le sue parole, di far gustare il poeta tradotto con una libera traduzione, e quello di farlo conoscere con una scrupolosamente fedele, scopi che non possono mai coincidere, perchè « la fedeltà esclude la grazia, la libertà l'esattezza » (2). Aveva poi voluto pubblicare la prima, quella che doveva servire a far gustare il poeta tradotto, sotto l'aspetto d'un poema tutto moderno, *La morte d'Ettore*: e tuttavia è proprio in questo, nella lingua di questo che il Monti avverte qualcosa di ambiguo e di urtante: non era il Salvini, presso cui Omero è « pieno di buffonerie », ma era ancora un compromesso fra il vestirlo dei colori che la lingua italiana somministra, e il lasciargli di più in dosso le sue stesse forme (3); gli sembrava, precisò, « un venerabile vecchio pomposamente abbigliato,

---

(1) Vincenzo Monti, *Epistolario* raccolto, ordinato e annotato da A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier 1928-31, vol. II, pag. 366, lett. 870.

(2) Melchiorre Cesarotti, *Oggetto e piano della presente opera*, ne *L'Iliade d'Omero*, Padova 1786-94, vol. I, pagg. 197-98.

(3) Vincenzo Monti, *o. c.*, vol. I, pag. 118, lett. 84.

ma in costume e portamento tutto moderno e da giovane » (1). Quest'ipotiposi è per noi più precisa del generico contrasto fra la semplicità e la magnificenza, contrasto sul quale il Monti, ignorante della lingua d'Omero, aveva ben poco da aggiungere di suo; per lui Omero è un venerabile vecchio e lo vorrebbe niente di più che in « paludamento di porpora », come disse altra volta della lingua italiana nelle Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade.

E questo paludamento di porpora, questo suo ideale il Monti aveva già ben chiaro in mente: non ad Omero bisognava affisarsi, ma farsi guidare dal modello italiano, il Caro e la sua Eneide; nè quindi un problema era per lui l'ignoranza del greco, le cui forme e la cui tradizione non avevano preponderante interesse. Non ci troviamo certo al cospetto d'un Foscolo, che vuol strappare ai versi d'Omero il segreto di un mondo lontano e poetico e trasferirlo, per innovarla, nella lingua poetica italiana; siamo invece ben radicati nella storia e nella tradizione letteraria ove al Monti non è riserbato che il compito modesto di tradurre dai traduttori di Omero, ma rielaborandoli alla luce di quell'« amore di poesia » (2), che fa sì che la sua Iliade rimanga tuttavia un epos, « non di uomini e di popoli », ma, come dice il Russo, « di belle immagini, inclite e illustri sillabe, motivi e note dell'itala letteratura » (3).

Giovanni Setti nel suo ormai vecchio lavoro (4) sostiene che il traduttore dei traduttori si valse del testo latino del Cunich (5), senza tuttavia dimostrarlo né aggiungere

---

(1) Vincenzo Monti, *o. c.*, lett. cit. alla nota 1.

(2) Mario Fubini, *Vincenzo Monti nel secondo centenario della nascita*, in *Nuova Antologia*, agosto 1954.

(3) Luigi Russo, *Vincenzo Monti*, Ritratti e disegni storici - Da Machiavelli a Carducci, Bari 1937, pag. 205.

(4) Giovanni Setti, *Il Monti traduttore d'Omero*, Estratto dagli *Atti* della Accademia scientifica veneto-trentino-istriana, voll. III-IV, 1906-07.

(5) Raimondo Cunich, *Ilias*, Romae 1775.

altro (1); e l'affermazione è stata via via sempre ripetuta, tanto che ultimamente il Muscetta diede il primo posto al « padre Cunich » sostituto presso il Monti del « padre Omero » (2). Ma sul tavolo del grande rielaboratore il testo base era quello letterale latino, col greco a fronte, del Clarke (3), come è dimostrato da una lettera scritta dal Monti al Foscolo (4) durante la preparazione del primo libro per l'Esperimento del 1807, nella quale si cita un passo: *idcirco te malo fato peperi in aedibus*, che si trova appunto nel Clarke. Naturalmente non manca l'Iliade in duplice veste e corredata da mille e mille osservazioni di studiosi antichi e moderni, ultimo l'autore del Cesarotti.

Se ora apriamo alla prima pagina tutte queste Iliadi, restiamo colpiti dal continuo intrecciarsi ed echeggiarsi dei testi che servirono al Monti nel testo celebre dell'Iliade italiana. *Cantami* era già nei versi del Cesarotti; *infiniti lutti* è l'eco degli *innumeris luctibus* del Cunich, con l'aggettivo del Cesarotti: *infinite doglie*; *anzi tempo* traduce il *praematurе* del Clarke da cui è pure tradotto (*ex quo utique primum disiuncti sunt*): *da quando Primamente*

---

(1) Giovanni Setti, *o. c.*, pagg. 12-13. Il Setti dedica poi il rimanente del saggio a indagare come i consigli degli eruditi amici del Monti operarono sulla elaborazione dell'Iliade, sostenendo « la superiorità del primo getto » (pag. 47) sulle edizioni successive. Questa tesi s'appoggia su osservazioni quanto mai discutibili, per le quali basti il seguente esempio: nel rifacimento dei versi del I libro: *Perchè tal che qui grande ha su gli Argivi Tutti possanza, e a cui l'Acheo s'inchina, N'andrà, per mio pensar, molto sdegnoso*, che prima suonavano: *Perchè qui d'Argo il regnator, cui tutti Obbediscon gli Achei, ne fia sdegnoso*, determinato da una osservazione del Visconti che non doveva risultare così preciso il riferimento ad Agamennone, il Setti trova che « l'inchinarsi non è immagine che s'adatti bene a quei fieri militi » (pag. 35).

(2) C. Muscetta, *A proposito del Monti traduttore*, in *Società*, febbraio 1954, pagg. 151-8.

(3) Samuel Clarke, *Ilias*, Amstelodami 1743.

(4) Vincenzo Monti, *o. c.*, vol. III, pag. 91, lett. 1084.

disgiunse; *Irato al Sire* è il *regi iratus* del Clarke, come pure *feral morbo* è il *morbum pestiferum*, sebbene nell'Esperimento del 1807 *Atra una peste* fosse l'*atram luem* del Cunich; *E la gente peria* dice nel 1812, ma nel 1810 *E il popolo peria* come il Cesarotti: *ne perivano i popoli* e il Clarke: *peribant populi*; nel 1807: *in man le bende Tenea del lungi saettante Apollo All'aureo scettro avvolte*, che echeggia l'*Aurato implicitam sceptro* del Cunich e *il serto del lungi saettante Apollo* del Cesarotti, ma nel 1810: *e l'aureo scettro* come nel Clarke: *aureo cum sceptro*; *Priameia* è l'aggettivo del Cunich: *Priameia moenia*; e dal Cunich è tradotto: *Deh mi sciogliete* (*solvite servitio*), ma dal Clarke (*filiam dilectam*) o dal Cesarotti: *la diletta figlia*, e di quest'ultimo era tutto il verso del 1807: *Deh mi rendete la diletta figlia* (*rendete a me la diletta figlia*); *doversi il sacerdote Riverire* è il *reverendumque esse sacerdotem* del Clarke, mentre *in guise aspre* è l'*aspramente* del Cesarotti; *Accomiatollo e minaccioso aggiunse* traduce dal Clarke: *dimisit, minacemque sermonem addidit*; *Vecchio non far* ha lo stesso movimento del Cesarotti: *Non far o vecchio...*; *Che forse nulla ti varrà lo scettro Nè l'infula del Dio* traduce: *Nil iam tibi prosit sceptrumve aut infula Phoebi* del Cunich; *se... pria non la sfiori Vecchiezza* è suggerito dai versi del Cesarotti: *se pria vecchiezza il volto Non le disfiora*, e ancora dalla sua prosa il movimento finale: *Or va nè m'irritar, se salvo ir brami*, che si può dire metta in versi: *or va via, non irritarmi, se ami di tornar salvo.*

Quest'analisi si presenta tuttavia qua e là lacunosa: ad esempio notando le immagini iniziali ho trascurato i verbi *addusse*, *travolse*, che i testi latini e cesarottiani non spiegano. C'è in realtà un quinto testo, non aperto sul tavolo, ma sempre presente all'immaginazione letteraria del Monti, il modello che, fin dal primo giorno del suo lavoro, si prefisse d'imitare ed eguagliare. Egli ci si raffigura una volta nell'atto di rivolgersi al Caro quasi a consigliarsi: « Nè il Caro, se si fosse trovato nello stesso bivio, avrebbe, per mio avviso, tralasciato d'adoperarlo

(il verbo *sbracarsi* riferito a Tersite), avendo egli più volte nella divina sua traduzione fatt'uso di parole egualmente plebee, ma energiche e piene di colorito » (1). È inutile sottolineare quanto sia frequente *addurre* nell'Eneide, mentre *travolgere*, per esempio nella polvere, vi è usato per esprimere la particolare violenza dell'azione, violenza qui mal suggerita dal Cesarotti (*precipitò* in versi, *slanciò* in prosa), mentre l'uno e l'altro verbo sono scialbi al massimo nel latino del Clarke: *plurimos dolores fecit, fortes animas Orco misit.*

Da considerarsi è pure l'*orrido pasto*, là dove il Clarke aveva: *ipsos praedam discerpendam fecit*, il Cunich: *canibus praedam reliquit*, (l'*abbandonò* del Monti), il Cesarotti: *lasciando loro preda ai cani*: è questo un esempio di quella che nei termini della poetica montiana, si direbbe « un'immagine peregrina », che, aggiunta all'espressione presa dai classici, realizzerebbe lo stile personale (2). Pensiamo all'Apollo irato che scende *simile A fosca notte*: il Monti nel 1807, sull'orma dei versi del Cesarotti (*ei piomba Vestito di caligine*), aveva tradotto: *Calando avvolto Di notturna caligine*; poi, quando preferisce la traduzione letterale (*simile alla notte*), la caligine del Cesarotti rimane tuttavia nell'aggettivo *fosca* aggiunto alla notte (3).

In alcuni passi il Monti concede a questa piuttosto che a quella versione un particolare favore: si tratta d'una preferenza d'immaginazione, e non autorizza a credere ch'egli usasse, a volte e per certi passi, un solo testo. Ad esempio si suole interpretare come errore di traduzione il verso: *cento piedi sublime in ogni lato* detto della pira di

---

(1) Vincenzo Monti, *o. c.*, vol. III, pag. 272, lett. 1304.

(2) Vincenzo Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, Piacenza 1835, vol. I, parte I, pag. 308: « Né stile mai se'l farà, se altro non imparerà che a infilzar locuzioni, spiccandole or da questo, or da quello... senza imprimere alla materia presa dagli altri un'imagine peregrina ».

(3) Il Cesarotti e la prima edizione mi sembrano spiegare assai meglio del Rochefort l'immagine del Monti: vedi C. Muscetta, cit., pagg. 152-53.

Patroclo; e non l'intendiamo se leggiamo il Clarke: *struxerunt vero pyram centum pedum quaquaversus* (1). Il Cunich che reca: *struxere pyram quae se ardua partem In centum porrecta pedes tendebat in omnem* ci spiega non già un preteso errore, ma che l'immaginazione del Monti fu subito colpita dalla risonanza letteraria di quell'aggettivo virgiliano ed ovidiano che esprimeva l'altezza vertiginosa di un albero o di un monte: *ardua*; tanto colpita, che, con la posizione centrale del *sublime* in cima al ritmo ascendente del verso, col l'*innalzar* invece di un costrussero o simili, si sforza di accentuare l'ertezza monumentale della pira, non immemore che anche i compagni di Enea vollero *educere coelo* la pira di Miseno.

Spesso, qua e là, i versi latini del Cunich suggeriscono le « immagini peregrine », o i termini espressivi e le eleganti impostazioni del discorso: nell'estremo duello di Ettore: *scintillar dalla vagina Fe' la spada*, abbiamo la raffigurazione geniale dell'eroismo di Ettore nel balenìo del ferro certo dovuta al suggerimento del Cunich: *vagina diripit*; nella risposta di Achille ad Ettore non una comparazione come nel Clarke (*Ut non sunt leonibus et hominibus foedera fida*) o nel Cesarotti (*Siccome non ci sono sacri patti fra i leoni e gli uomini*), ma la negazione recisa all'inizio di frase come nel Cunich (*nulla viris fulvisque leonibus unquam Foedera*): *nessun patto fra l'uomo ed il leone*; e poco oltre, non: *conspicatus evitavit*, o: *scorgendolo addirimpetto lo schivò*, ma: *Antivide Ettore il tiro* (*praevidit contra venientem*) *e, piegato il ginocchio e la persona* (*corpore flexo*) *lo schivò*.

Una loro particolare importanza hanno i testi del Cesarotti, perchè, trovandosi con essi di fronte a una tradizione letteraria già ordinata, spesso il Monti non ha che la fatica di scegliere o di rifiutare le espressioni che gli convengono o meno: *Come quando meonia o caria donna*

(1) Il Cesarotti salta in prosa (*accumularono legna. Sulla sommità della pira posero il morto*) e dice in versi: *eccelsa pira Che ha cento piè per ogni lato.*

Tinge d'ostro un avorio, onde fregiarne Di superbo destriero le mascelle... Donna di Meonia o di Caria tinge di porpora un avorio dava la prosa del Cesarotti, mentre i suoi versi: *se Caria donna Fregi*: rimangono nel Monti i verbi dell'una e degli altri, preferisce alla *porpora l'ostro* del Cunich meglio intonato alla raffinata, elegante grazia di tutto il quadro, toglie ancora dai versi del Cesarotti il *superbo destriero*, e, subito dopo, trasforma l'espressione *rigando di vermiglia striscia* nell'altra: *corse la vermiglia riga* (1). Nel V libro il passo dedicato all'enorme sasso che, scagliato da Diomede, colpisce Enea, mette in versi la prosa del Cesarotti: *agevolmente, ciotola, fracassò, aspro, man robusta* sono tutti termini cesarottiani; come pure, scegliendo a caso, un passo della strage di Achille nel XX libro: *balzò nel mezzo dei Troiani, venìa di furia, rimbombando ei cadde, doppio scontravasi l'usbergo, riuscì dirimpetto all'ombilico.*

Nell'edizione del 1810 la versione della preghiera di Agamennone nel II libro segue, termine a termine, il Clarke: *Iupiter gloriosissime, O glorioso sommamente*; *maxime, e grande*; *atras nubes cogens, Giove dell'atre nubi adunatore*; *in aethere habitans, Dell'etra abitator*; *ne prius sol occidat, et tenebrae adveniant, fa che non prima il sol tramonti e sopraggiunga sera*; *quam ego pronum deiecero Priami palatium ardens, Che di Priamo fumanti al suolo io getti Gli alti palagi.*

Si tratta di una versione non degna del Monti, per la serie di attribuzioni iniziali, per lo stentato costrutto *fa che non prima... che di Priamo*, per la monotonia e la sciatteria della verseggiatura. Nella edizione del 1812 i primi tre versi si contraggono in due; il *grande* ritorna *massimo*, secondo la formula romana, mentre i due attributi *glorioso* e *massimo* si congiungono agli altri due, quasi per valorizzarsi a vicenda: *glorioso* nella gloria dei nembi di cui si cinge (e *nembi*, da solo, sostituisce le *atre nubi*):

(1) Ariosto, *Furioso*, XXIV, 65: Le lucid'arme il caldo sangue irriga, Per sino al piè, di rubiconda riga.

glorioso de' nembi adunatore è come se dicesse Giove tempestoso; *massimo* su tutti gli dei, che sta più alto di tutti, che abita l'etere: *massimo Giove abitator dell'etra.* Tolto l'*o* vocativo e il vacuo *sommamente* il *glorioso* trionfa all'inizio dell'invocazione, che il *nembi* fa più grandiosa, il *massimo* più solenne, dando ai due versi quella nobiltà d'intonazione che prima non avevano. Anche la proposizione temporale ritrova un costrutto più semplice, che rende il tono più pacato e solenne, mentre il *sopraggiunga sera*, per reminiscenza dantesca diventa *l'aria imbruni*: *Pria che il sole tramonti e l'aria imbruni*; e anche la preghiera *fa che*, trasposta all'inizio di verso s'intona al ritmo religioso dei versi che precedono: *glorioso... massimo... fa che fumanti al suol di Priamo io getti...*

Ognuno nota il valore della reminiscenza dantesca nella nobile tessitura del discorso montiano: i commentatori non notano che le più appariscenti di queste reminiscenze che in realtà accompagnano ogni verso dell'Iliade quanto a intonazione linguistica, e sottolineano i passi di particolare levatura quasi con un'eco che concluda solennemente il periodo.

Già ho accennato alla parte del Caro nell'Iliade montiana: termini di vigore plebeo da un lato e forti latinismi dall'altro passano dall'Eneide all'Iliade con grande naturalezza: così i cardini della porta della muraglia greca si *sgangherano* sotto il masso di Ettore, le mascelle sotto i pugni *crosciano* con suono orrendo, i corridori alle mosse *s'avventano* dalla sbarra, l'asta viene *appuntata* nella *strozza*, gli eroi colpiti a morte *traboccano* dal carro, e quelli che s'inorgogliscono *menan vampo.*

Probabilmente mal sentenzierebbe chi pensasse i copiosi latinismi dell'Iliade riflessi dei testi latini dal Monti usati: spesso i più forti di essi si cercherebbero invano presso il Clarke e il Cunich. Idomeneo risponde fieramente a Nettuno nel XIII libro: *Nessuno da vil tema è preso, Nessun fiaccato da desidia fugge L'affanno marzial*; *pigritia* ha il Clarke, *pavor* il Cunich, ed è certo il vocabolo del primo a spingere il Monti a cercarne uno meglio intonato,

ma è presso il Caro ch'egli lo trova: *un duolo Nacque ne' Teucri e tale anco ne l'armi Un languor, un timore, una desidia* (1). Nella *Proposta* il Monti elogia l'Ariosto per aver tratto « con meraviglioso giudizio dalla lingua latina nuovi modi bellissimi di favella » (2), e quando nell'esame di alcune voci nega che *condutto* si usi, come diceva il Vocabolario, solo per rima, e cita il *Furioso* (3), ci mostra che la sua predilezione pei latinismi è da lui sentita come profondamente radicata nella tradizione letteraria epica; e non si trovano nelle sue fonti latine *clade*, *mancipio*, *captiva*, *suffolto*, sì presso l'Ariosto (4).

Su questa strada talvolta il latinismo è creato, o m'inganno, dal Monti, anche se suggerito dal Clarke, e c'immaginiamo il nostro traduttore in un simpatico atteggiamento: « Nè l'Ariosto avrebbe, per mio avviso, tralasciato d'adoperarlo... ». È il caso dei *prodi erubescenti* (che han pudore e, quindi, senso dell'onore) nel XV libro, dove un latinismo più intonato e più adatto ne sostituisce un altro che, nella lingua italiana, mal poteva accompagnarsi a prodi: *verecundantium virorum* (5). Confrontando lo stesso pensiero nel V libro: *De' guerrier che infiamma Generoso pudore, i salvi sono Più che gli uccisi*, non si può negare che l'espressione *De' prodi erubescenti i salvi sono Più che gli uccisi* abbia una sua particolare efficacia sentenziante, nei limiti di quella generica levigatezza di linguaggio che il *prodi* caratterizza. Come non si può negare che spesso questi latinismi esprimano con nobile e sincero

---

(1) Così a XXI, 450: *i tanti di che pieno Il Pelide l'avea, morti combusse*; *cremabat* ha il Clarke, *urebat* il Cunich: ma il verbo è del Caro, *En.*, III, 4; X, 58.

(2) Vincenzo Monti, *Proposta*... cit., vol. I, parte I, pag. 305.

(3) *O. c.*, vol. I, parte II, pag. 190.

(4) *Furioso*: *captiva*, comunissimo; *clade*, XXVI, 15; *mancipio*, VII, 59, nello stesso senso spregiativo del Monti, detto di Ruggiero da Atlante: « *d'Alcina mancipio* »; per *suffulto* vedi oltre nel testo.

(5) Quest'altro latinismo è invece coniato direttamente sul Clarke: *prendean sul dorso a lascivir del mare*, detto delle dodici puledre di Borea (*saltu lascivirent super latis dorsis maris*).

calore taluni momenti: *Badi che l'Adrastina Egialea, Di Diomede generosa moglie, Presto non debba risvegliar dal sonno Ululando i famigli e 'l forte Acheo Plorar che colse il suo virgineo fiore.* Qui la tradizione latina, digradante infine in immagine romanza e ariostesca, fa del passo uno dei momenti più alti della letteratura del Monti. Bellissimo è pure quest'altro passo del XIV libro: *ma giunti al guado Del vorticoso Xanto ameno fiume Generato da Giove, ivi dal carro Posarlo a terra, gli spruzzar di fresca Onda la fronte, ed ei rinvenne, e aperte Girò le luci intorno, e sui ginocchi Suffulto vomitò sangue dal petto*; dove il *suffulto*, che ci porta così vicini alla Doralice ariostesca, che *suffolta dall'antico piede D'un frassino silvestre si dolea*; così all'inizio dell'ultimo verso, imprime una pausa profondamente dolente al quadro, cui pure s'intona, di nobile grazia neoclassica (*fresca onda la fronte, aperte girò le luci intorno*).

Di grazia neoclassica dico, perché davvero io negherei doversi parlare di barocco nell'Iliade del Monti, anche là dove tutto si fa paludato e grande; che mi pare una confusione di termini, fra la quieta grandezza di cui parlò il Winckelmann e il grandeggiare gratuito del barocco, fra la grazia, che è il piacevole secondo ragione, e il sublime esteriore. Fuori dell'Iliade è il barocco del Monti, e dovunque si trova, anche nella Feroniade, anche là dove sembrerebbe non essere che eco e rifacimento di versi dell'Iliade e che invece la fantasia del Monti, fuori dalle linee pure dell'antico poema, trascina nel falso sublime d'una letteratura senza linee, barocca. Si confrontino ad esempio i voli di Mercurio nel XXIV dell'Iliade e nella Feroniade: nel primo episodio la velocità del volo è espressa da un aggettivo « immensa » detto della terra, che il dio « trascorre Collo spiro dei venti », e dalla semplicità della coordinata: « all'Ellesponto Giunge e al campo troian »; nel secondo non è la terra detta immensa, ma il volo detto « sublime », cioè alto, sì che l'attenzione si scinde nei due quadri, del dio prima altissimo nel cielo e poi volante; di più ogni parola vuole aumentare la fulminea velocità

del viaggio, si dice addirittura che « è già sceso », col risultato che il lettore ha l'impressione che il dio non arrivi mai: « in men che il lampo Guizza e trapassa, egli è già sceso, e preme Il campano terreno ». Questo è barocco; quella è aggraziata, felice letteratura, è perfino semplicità neoclassica. Disse bene il Foscolo: « una piacevole combinazione del delicato e del forte »; il suo giudizio si richiamava così all'estetica winckelmanniana della grazia, dalla quale non bisogna troppo staccarsi per intendere l'Iliade del Monti; per intendere l'unità di tono dell'unica sua opera valida, e quanto neoclassico sia il suo ideale della perfezione indiscussa della forma dei grandi modelli, il suo rifiuto stesso di ispirarsi alla vita perchè convinto che in sè il vero è inefficace e meschino e che solo lo studio dei classici permette di correggerlo, renderlo cioè non potentemente e originalmente bello, ma letterariamente aggraziato.

Del resto che cosa è il suo far grande se non, prima di tutto, la sonora ampiezza del suo periodare rispetto alle epigrafiche coordinate d'Omero? Il suo « vecchio venerabile » vuol avere un « paludamento di porpora », paludamento che l'Ariosto, il Caro, il Tasso possono sempre prestare: « basta aver tatto, e saper scegliere », dice ancora il Monti nelle Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade. Così quelle coordinate prendono poco a poco l'andamento dell'ottava ariostesca:

> Come fulvo leon che dall'ovile
> vien da' cani cacciato e da' pastori...
> e in sul mattino
> mesto i campi traversa e si rinselva:
> Tale Aiace... (1);

---

(1) *Furioso*, XVIII, 22

> Qual per le selve nomade o massile
> cacciata va la generosa belva,
> ch'ancor fuggendo mostra il cuor gentile,
> e minacciosa e lenta si rinselva;
> Tal Rodomonte...

o si modellano sul costrutto consecutivo così frequente nel Caro, che permettendo quella sonora ampiezza dà sfogo, pur fra nobile saldezza di linee, all'immaginativa tutta tesa al grande del Monti: *gli dechinò sì forte una percossa Che abbacinossi al misero la vista.* Dice il Clarke: *percussit latos humeros vertigine autem correpti sunt ei oculi*, ed è inutile aggiungere che né il Cunich né il Cesarotti suggeriscono quel *sì forte* in cui si accentra, attraverso la subordinazione, l'immaginativa stessa del Monti (1); o ancora si compiacciono dell'eco delle belle immagini, delle belle espressioni, dei suoni stessi dei suoi poeti più cari:

> Entrar costoro
> con securtade in mezzo ai combattenti,
> ed interposto fra le nude spade
> il pacifico scettro...
> Come fra densi
> globi di fumo che si volve al cielo...
> scherzan sul dosso i crini, alta s'estolle
> la superba cervice... (2)

Talora una reminiscenza di più vasta risonanza è posta a conclusione di un periodo, quasi a inalzarlo in una gradazione che porta la mente del lettore a Dante, all'Ariosto, al Tasso; e tuttavia non è priva di quell'« imagine peregrina », che, riconducendola nello stile del Monti, la rende caratteristicamente più colorita: il colore più intenso del linguaggio aulico è la costante dello stile montiano.

---

(1) *Lo ferì di tal colpo che l'uccise; a mezzo il tergo Sì glielo pianta che gli passa il petto; tal gli cala su l'omero un fendente Che il braccio gli recise; tal gli spinse un colpo Su la destra mascella, che la siepe Sprofondogli dei denti*; si tratta sempre d'un costrutto che trova larga applicazione nell'Eneide del Caro: *Glie n'appuntò nel gorgozzule e pinse Tanto che la parola e 'l fiato e l'alma In un gli tolse.*

(2) C'è nella scelta dei vocaboli l'eco di altri vocaboli: *securtade, interposto, pacifico scettro, densi globi, volve, scherzan, crini, cervice superba*, l'eco della lingua del Tasso: *I pacifici scettri osar costoro Fra le spade interpor de' combattenti, Con quella sicurtà...; polve Con densi globi al ciel s'inalza e volve...; Scherzan sul collo i crini, e su le spalle Si scote la cervice alta e superba.*

L'esortazione di Agamennone nel II libro s'imprime nella memoria per la rara efficacia dell'ultimo verso: *Di guerrier sudore Bagnerassi la soga dello scudo Sui caldi petti, verrà manco il pugno Sovra il calce dell'asta, e destrier molti Trarranno il cocchio con infranta lena.* L'edizione del 1810: *trarranno il cocchio con lena affannata*, ci dimostra che la fantasia del Monti modellava la sua immagine sul noto verso dantesco; e che tuttavia, più tardi, gli parve non bastasse che la lena fosse affannata, ma la volle addirittura spezzata, *infranta.*

Ma bellissimo è l'esempio del furioso dolore d'Achille all'inizio del XVIII libro: *Dall'altra parte Antiloco pietoso Lagrimando dirotto, e di cordoglio Spezzato il petto rattenea d'Achille Le terribili mani onde col ferro Non si squarciasse per furor la gola.* Ad Ariodante che vede la non vera Ginevra accogliere Polinesso, egualmente il fratello Lurcanio vieta che *con la propria mano Non si passasse in quel furore il petto*: il verso del Monti, così a suggello di quel grandioso crescendo di dolore, s'imprime nella memoria per l'eco ritmica ariostesca, ma con carattere nuovo in virtù del più violento e più grandioso *squarciasse.*

Probabilmente considerazioni analoghe tendenti a dimostrare come l'immaginazione montiana viva e s'accenda solo a contatto delle parole degli altri poeti lo fecero definire poeta della letteratura: definizione che tuttavia lo fa poeta, mentre questo rifare le parole altrui, che, secondo la sua stessa poetica, è un trascegliere con gusto, come se tutto fosse già predisposto, e la fantasia non fosse che un « peregrino » accostamento o una « peregrina » trovata, non è poesia; e pure quest'analisi, anche se lo discopre talvolta a mettere in versi la prosa del Cesarotti, dimostra che, attraverso la sua scelta linguistica improntata a un particolare gusto del « nobile » e del « grande », egli raggiunge quella morbidezza, scioltezza e intensità di colore, a cui l'ideale neoclassico tendeva: ideale che, nella grandiosità, nel dolore, nella passione e nella morte, ricerca soltanto la dipinta espressione della grazia.

GIANFRANCO CHIODAROLI.

VARIETÀ

NUOVE OSSERVAZIONI SUL TESTO DEL "RITMO SU S. ALESSIO,,

Gli studi fondamentali sul Ritmo di Sant'Alessio sono dovuti al Monaci e al De Bartholomaeis. Ma non ostante gli sforzi di questi due eminenti studiosi e, dopo di loro, del Monteverdi, dell'Ugolini, del Dionisotti, rimane più di un passo oscuro; come era da aspettarsi data l'unicità del manoscritto, in parte poco leggibile, su cui si basa l'edizione critica, e il buio in cui brancoliamo circa il modello latino da cui il Ritmo deriva.

Et ore odite certanza
de qual mo mostre semblanza
v. 5 *per memoria retenanza.*

Fino adesso gli editori hanno esitato tra una fossilizzazione del genitivo latino (Monaci: **memoriae*) (1) e la lettura *memori'a* (Casini-Ugolini). Mi sembra che Dionisotti-Grayson hanno ragione di dichiarare la costruzione « ambigua ». Credo che si tratti del fenomeno ant. romanzo della preposizione in doppia funzione, trattato da Tobler, *Vermischte Beiträge* I², 218 seg.: a. prov. PER *obra deu servir = per servir dieu per obra* (Suchier, *Deukmäler prov. Lit.*, p. 539), ant. fr. *Dieu me vuelle garder* DE *l'eglise mal dire = de mal dire de l'eglise*; *la femme vise au mari nuire = a nuire au mari*; ital. (Boccaccio) *Amore il facea pronto ad ogni cosa | doversi oppor = a doversi opporre ad ogni cosa* (Tobler). Un **per memoria retenere = per retenere per memoria* sarebbe dunque possibile — e il nostro *per memoria retenenza* non è altro che una costruzione in cui l'astratto verbale ha sostituito l'infinitivo, con cui le costruzioni con una preposizione in doppia funzione sono regolari.

se nne avete dubitanza,
mon vo mostre [lu decitore] la claranza
v. 9 *a li dubitanti per privanza.*

---

(1) L'altro caso (104) *de genere imperatore* invocato dal M. è differente perchè l'autore, familiarissimo col latino, sapeva che le formazioni in *-tor* possono essere sia sostantivi che aggettivi (*exercitus victor* 'l'esercito vittorioso' > **genus imperator = genus imperiale*).

L'espressione *per privansa* è tradotta dal Monaci ' amichevolmente ', da D.-G. ' privately, confidentially '. Siccome l'ant. fr. conosce il nome *privance* nel senso ' habitude, commerce, familiarité ', credo che *per privanza* significhi appunto ' familiarità '. Coloro che dubitano della veracità del *decitore* (del poeta), ne avranno la prova ' familiarizzandosi » col suo modo di narrazione.

v. 10 *poi li dissi per usanza*

Il pronome non è spiegato da D.-G. Credo che abbiamo da fare con *li* = *loro* (dat. plur.) come in v. 71 e con *dire* = *parlare, cantare*: ' poichè cantai a loro con maestria '.

v. 40 et prosperava in paupertate;
comparava ra ... te
et viduis necessitate.

Accetterei per *comparava* il senso ' supply ' (provvedere) proposto da D.-G., ma per *necessitate* non ' needy ' (indigente, ma ' il necessario ' (da vivere). Da questo segue che la parola che si nasconde dietro *ra ... te*, deve avere quattro sillabe e rimare in *-ate*, sarà *raritate*: Eufemiano provvedeva per le vedove e il necessario e il superfluo (' raro '), vuol dire: tutto il possibile (espressione bipolare, frequente nel medio evo: ' i vecchi e i giovani ' = ' tutti ').

posse
v. 51 *ad soi... pregava*

Continuando l'idea di D.-G. che il verso potrebbe essere una contaminazione di due, direi che *a soi posse* non può corrispondere a un latino *cum toto suo posse*, perchè *soi* è chiaramente un plurale: suggerirei due versi di questo genere:

ad soi [deiunar rogava]
[con tuttu] posse pregava.

Nella lassa seguente il poeta si concentra sull'azione parallela della moglie (*ammordue — ll'una e ll'antru*), nella nostra potrebbe indicare il parallelismo di azione di Eufemiano e in generale della sua famiglia (dei ' suoi ').

Questa prece non fall[ia];
ke deceano tuttavia:
64 *' Sire, Deu, tu nce pia,*
la nostra prece a tteve sia '.
Mai tantu lu pregaru pia,
questu clamore ad Deu salia.

Monaci spiegò *pia* in 64 ' con mente pia ', D.-G. fanno menzione dell'interpretazione *piglia* senza crederci e infatti, il nesso *-gli-* non potrebbe intieramente sparire nel nostro testo che dice *filiu* o *molge* o *gillu*, « con resistenza alla palatilizzazione » (D.-G., ad v. 53). Nessuno mi sembra aver detto, mi pare, che la frase del v. 65 non sembra

completa (' la nostra preghiera sia a te', ' sia tua ' ?). Da questo deduco che *pia* di 64 è l'aggettivo-predicato (*la nostra prece sia pia a tteve*) e che manca in 64, dopo *tu nce*, un [*fà*] o [*dà*] imperativo: ' fàcci (o dàcci) che la nostra preghiera sia pia a te ' (= appaia come pia, grata, ecc., a te). L'avverbio *nce* potrebbe esser *ne* + *ce* (D.-G.), ma anche quel *hinc*(*e*) nel senso ' qui ' o ' ci ' meridionale scoperto da Rohlfs, *Archiv.* CLXXII, 205, e *Hist. Gr.* 907 (Aquila: *la gente che nc'andava* ' ci andava ') e che D.-G. riconoscono nel v. 10 del *Ritmo cassinese* (*Et eo, se 'n ce avvengo*): *nce* nel nostro passo sarebbe uguale al ' ci ' pronominale, cfr. calabrese *nci ndi andiamo* ' ce n'andiamo ' (Rohlfs).

I vv. 66-7 interpreto così: ' ma (non *mai*) tanto pregarono Iddio, *che* questo clamore montò verso Lui ': è uno dei moduli frequenti nell'arte narrativa antica romanza di descrivere un avvenimento come conseguenza di un fare impegnativo (' tanto ') dei protagonisti; il risultato può esser introdotto per un *che* (*tant chevalcherent qu'en Sarraguce sunt*, Ch. de Roland), o reso in una frase indipendente con senso consecutivo (*Itant unt parlé nequedent | Conseil unt pris al parlement*, Thomas), cfr. A. G. Hatcher, *Revue des études indo-européennes*, II, 9. Il nostro passo appartiene al secondo tipo.

Quanto a *pia* di v. 66, Monaci scriveva: « è una ripetizione che nulla significa; ma non mi si affaccia una congettura »; l'edizione riveduta della Crestomazia di Monaci traduce ' piamente ', mentre Dionisotti-Grayson osservano con ragione che questo uso avverbiale è senza paralleli. E infatti, il nostro testo mostra piuttosto un uso eccessivo della formazione in *-mente*: *spessamente, umquamente*. Qui valga un'idea della mia collega a Hopkins, la professoressa Hatcher: *pia* starebbe per *pia prece* in una figura etimologica (*lu pregara* [*prece*] *pia*), in cui il nome potè sparire (per ellissi) perchè di *prece* si era fatto menzione già due volte nella stessa lassa. Fino a un certo punto (perchè l'ordine è rovesciato) si potrebbe comparare v. 234 *la syrica*, espressione ellittica per *veste syrica*, che segue più tardi (237). La ripetizione della stessa parola in rima, che sorprendeva il Monaci, è al contrario un tratto stilistico caratteristico del nostro testo, che insiste, come a colpi di martello, su concetti importanti (cfr. *continendo* — *contenendo* 56-8, *ll'unu e ll'altru* [l'antru] 59, 60, 68, ecc.) (1).

v. 85. L'età di 17 anni data al giovane santo corrisponde alla metà della sua vita che doveva essere di 34 anni, come in altre versioni

(1) Per conseguenza, non sarei sorpreso se in v. 69 l'avverbio leggibile soltanto nella sua seconda parte (*-mente*) e per cui Monaci proponeva *finalmente*, De Bartholomaeis *tostamente*, fosse *piamente*: Iddio ' piamente ' gradì a Eufemiano e sua moglie quello che gli avevano ' piamente ' domandato. Si ricordi che in latino *pietas* non è soltanto l'amore dell'uomo per la divinità, ma anche quello della divinità per l'uomo (come *pietas* è l'amore per i parenti e dei parenti).

della leggenda, cioè « imitava » anche in questo dettaglio la vita di Cristo.

94 *lu vasu dell'auro britiu*
no lo vollze lassare ['n] *sacrifittiu*

D.-G. scrivono: « What the sacrifice in question is, or indeed the sense of the whole strophe, is obscure. Other sources of the legend are of no assistance ». Credo che abbiamo da fare con ' sacrificio ' nel senso che ci è dato p. es. da Fanfani per il verbo moderno ' sacrificare ': « togliere, rimuovere, abbandonare... ': ' lasciare in sacrificio ' = ' abbandonare '. Dopo aver riconosciuto le capacità intellettuali del giovane Alessio, suo padre pensa ad *altru consiliu* (v. 92), cioè vuole sposarlo con una donna aristocratica (v. 101 *pemsavali dare lu patre honore*), perchè allora l'onor esterno si aggiungerebbe ai beni interiori che già possiede Alessio. Nel pensiero secolare (99 *d'estu mundu traditore*) del padre questa decisione (già pronta nella sua mente al v. 92) è buona, perchè opposta a quella che sarebbe abbandonare un vaso di oro puro senza riempirlo. L'ironia in questo pensiero del padre è che Sant'Alessio è in verità un *vas electionis* che deve esser riempito, ma con altro contenuto, spirituale.

127-8 *Due corone de auro mundo tennu em capu,*
ammerdora li cori de sotta li non capu.

Monaci e D.-G. traducono il v. 128: ' sotto la corona che ambedue hanno in capo, i loro cuori traboccano dalla gioia '. Ma questo senso sarebbe in contradizione palese coi versi seguenti (in una nuova lassa): *Lu core de Alesiu santu | lo non recepia nè tantu | di questo honore ke avea tamantu. | ... de cuantu vede | ... multu pocu attende: | altru cogitava ket homo non attende.* Per conseguenza, bisogna tradurre 128: ' ambedue i cuori non trovavano posto sotto le due corone ', nel senso che la simmetria visualmente percepibile delle due corone non coinvolgeva un pensiero o sentimento uguale. In ogni caso, il cuore di S. Alessio non poteva ' traboccare dalla gioia '.

147-150 *Lu patritiu abbe adunata,*
tutta Roma convitata,
e lu conventu grande factu era;
ma ki be sedde non se passe due era.

D.-G. osservano in riguardo di *adunata* che non è chiaro se questa parola sia un sostantivo uguale nel senso a *conventu* o un participio accordato allo stesso oggetto che *convitata*, cioè *tutta Roma*. Inchino piuttosto verso la seconda alternativa, pensando ad un ἀπὸ κοινοῦ: *abbe adunata (tutta Roma) convitata.* Cfr. forse 166 *Or la comenza ad predicare | {sapiamente} ad favellare.*

Quanto al v. 150, il ms. porta $\overline{n}$*sepassex* $\bar{d}$*ēra* (con *x* ho designato la traccia d'almeno una lettera mezzo espunta, con $\bar{d}$ altra lettera mezzo espunta e con *ue* la correzione (o addizione) sopra la riga —

testo pressappoco indecifrabile! Se accettiamo la supposizione di D.-G. che la lettera mezzo espunta dopo *passe* era una correzione di *passe* (la cui *-e* era forse stata suggerita allo scriba dal *-e* di *sedde*), cioè *-a*, e che *ue* sopra la riga e *d* mezzo espunta sono destinati a restituire un (*d*)*ove* (secondo l'ipotesi di De Bartholomaeis), l'emistichio dovrebbe leggersi (*ma ki be sedde*) *non se passa* (*d*)*ove era* ' ma chi vi sedette (aveva trovato un posto in cui sedere) non è contento dove era seduto ' (perchè tutti volevano essere più vicini ai protagonisti della cerimonia in palazzo) — sicuramente questo sarebbe un pensiero abbastanza banale, ma non troppo discordante dalla specie di realismo a cui l'autore ci ha avvezzati. Il verbo *passarsi*, ha in Boccaccio, secondo Tomm.-Bell., il senso di ' esser contento, non andar più oltre ', p. es. (Dec. VIII, 7, fine): *E lo scolare,... parendogli avere assai intera vendetta, senza altro dirne, se ne passò*; dunque *no se passa* = ' non era contento, soddisfatto ': chi aveva trovato un posto a sedervi, non era contento ' dove era '; il presente storico si trova varie volte nel nostro testo in mezzo a passi con imperfetto o passato remoto.

175 *Pro Deu fàlume deservare.* (1)
Emfra me e te Deu ne sia mesu
emfratantu ket te sia erkesu.

Tale la punteggiatura di tutte le edizioni. D.-G. citano il testo latino corrispondente ' et conserva usque dum Deo placuerit, et Dominus sit inter nos ' — ciò che mi dà l'idea di mettere una virgola dopo *deservare* e il v. 176 tra parentesi. Sicuramente *deservare... emfratantu ket te sia erkeso* deve corrispondere a *conserva usque dum Deo placuerit* (2).

206 *et Christu li foe guida et bona etnizia.*

Le spiegazioni dell'ultima parola con *indizio* o *inizio* sono inaccettabili per causa del feminino in rima, anche un *nizio* ' netto ', aggettivo derivato da *nitidus* (D.-G.), è inattestato. Se si pensa che il nostro verso contiene due *et* (ossia l'abbreviazione medievale corrispondente a *&*), potremmo ammettere, una distrazione grossolana da parte dello scriba che ne scriveva un terzo): *etnizia* non potrebbe essere *notizia* (la *buona notizia*, il *buon messaggio*, εὐαγγέλιον essendo l'essenza del Salvatore), sviluppato forse in **otnizia* come *erkeso* <

(1) Costruzione perifrastica (*fàlume servare* = ' servamelo ') discussa dalla sig. Franca Ageno in *Studi di fil. it.* XII, 325: (Jacopone da Todi: ' Auro, argento, ioie e gemme ne li scrigni *far servare* ' — che equivale a ' serra! '). Il nostro esempio, che manca nella sua ampia collezione, è probabilmente uno dei più vecchi e testimonia forse per una origine popolare in italiano (non un francesismo). Si pensi a quei tratti di sintassi romanza arcaica che si trovano nel *Ritmo di S. Alessio* come la preposizione davanti al gerundio (vv. 138-140, 250) e il supino (vv. 242-3).

(2) Forse il v. 112 *quello vo volio recetare* è anche una parentesi e la frase principale sarebbe: *Mai quando la geo ad arrare... fae sì grande laude fare...*

richies(t)o in v. 177 ? Ma, naturalmente, propongo questa soluzione con tutta riserva.

217 *loco afflao sta sanctitate,*
cui figur' et claritate
foe de Christu veritate.

D.-G. preferiscono [*em*]*veritate* all'interpretazione di *de Christu veritate* = ' verità di Cristo '. Credo piuttosto alla seconda soluzione e tradurrei *veritate* ' apparenza, imagine vera ' (di Cristo). La figura visibile (così bella) e la ' chiarità ' (si noti che questa fa parte della definizione della bellezza di S. Tommaso) garantiscono la somiglianza della statua a Cristo.

237 sgg. *De la syrica sua resplendente*
non plaitava unquamente.
Era questa una civitate de Syria
là 've se spoliò la veste syrica.

L'espressione *vestis sirica* è attestata p. es. in CIL XIV, 2215, cf. Bertoni, XXXIV, 209, e rappresenta la pronuncia greca medievale di σηρικός (> lat. *sericus*) che viene da Σῆρες (> *seres*), nome greco dei Cinesi. Le lingue romanze conservano questa pronuncia in parole come calabr. *siricu* ' verme di seta ', sp. ant. *sirgo* ' seta ' (Corominas, *Dicc. crit. etim.*, s. v. *jerga* I). La confusione tra *sericus* e *syricus* è già databile al tempo di S. Isidoro: XIX, 17: « aliud sit sericum, aliud syricum. Nam sericum lana est, quam Seres mittunt; syricum vero pigmentum, quod Phoenices in Rubri maris litoribus colligunt ». L'interesse di tutto questo per il nostro passo stà nel fatto che, ovviamente, il modello latino del nostro poema (dico: latino, perchè le espressioni (*veste*) *syrica* nel nostro testo sembrano crudi latinismi) tentava una spiegazione etimologica di tipico stampo medievale: « si chiama *syrica* la veste di S. Alessio perchè in Siria (Laodicea è una città di Siria) si spogliò di quella » — un puro *lucus a non lucendo*.

247 Quando giva mendicando,
lu su talentu condonanno...

L'ultima parola è stata interpretata *condannando* (Monaci), *condonando* nel senso ' moderando ' (De Bartholomaeis) o ' dando ' (' il suo talento ' = danaro, D.-G.). Credo che abbiamo qui un uso di *condonare* un po' più largo che l'usuale ' rimettere una pena o multa ', qualche cosa come l'inglese *to indulge in*, cioè ' cedendo alla sua voglia (di penitenza) '.

Leo Spitzer.

IL MANOSCRITTO TRIVULZIANO 970

(Con una frottola e una sestina di Jacopo Sanguinacci).

Il Biadene, nella *Bibliografia delle rime di Jacopo Sanguinacci* stesa in appendice al suo studio sul codice Hamilton 438 apparso, nel 1887, proprio in questo *Giornale*, fu il primo a richiamare l'attenzione degli studiosi della letteratura italiana del Quattrocento sul manoscritto Trivulziano 970 (1).

Ne aveva avuta notizia dal Porro, il quale, nel catalogo dei manoscritti della biblioteca della nobile famiglia milanese da lui compilato, aveva sommariamente descritto il codice, attribuendo al rimatore padovano tutte le rime in esso contenute, delle quali però, come era sua abitudine, non aveva comunicato l'indice (2). Il Biadene, perciò, non potendo consultare il manoscritto di persona, si rivolse al De Marchi, allora bibliotecario della Braidense, il quale gliene inviò gentilmente la descrizione, facendogli però notare che non tutti i componimenti che si leggevano nel manoscritto appartenevano al Sanguinacci, ma due *pezzi* soltanto, e precisamente la frottola *Tosto vien colto al varco* trascritto a c. 5r, e una lettera *Rompensi totalmente le sagurate redine anzi catene...* trascritta nel verso della medesima carta (3). Il Biadene, pertanto, in seguito a tale comunicazione includeva nell'indice dei componimenti del Sanguinacci la frottola e la lettera; seguito, in questo, dal Cestaro nella bibliografia delle rime dello stesso poeta da lui aggiunta in appendice al suo studio sui rimatori padovani del Quattrocento (4).

---

(1) L. BIADENE, *Un manoscritto di rime spirituali*, in questo *Giornale*, 9, (1887), pp. 186-214. La bibliografia delle rime del Sanguinacci è a pp. 211-14.

(2) *Trivulziana. Catalogo dei codici manoscritti edito per cura di* G. PORRO, Torino, 1884. A pp. 399-400 il cod. è così descritto: « *Sanguinazzi Giacomo. Poesie. Cod. cart. in fol. picc. del Sec. XV. Queste poesie sono scritte in una specie di vernacolo Italiano Veneto. Il nome dell'autore si trova alla fine d'una di queste poesie ed è il seguente: Jacobi Sanguinatti artium doctoris et utriusque juris scollaris peritissimi explicit frotola ad dñm. Andream Venerium* ».

(3) L. BIADENE, *op. cit.*, p. 214 nota 1.

(4) B. C. CESTARO, *Rimatori padovani del secolo XV*, in *L'Ateneo Veneto*, Anno XXXVI (1913), vol. II, pp. 112-124, Anno XXXVII (1914), vol. I, pp. 101-145; vol. II, pp. 5-56 e pp. 155-205.

Il Cestaro, inoltre, potè usufruire, per i suoi indici, anche delle ricerche che nel frattempo il Flamini aveva compiuto nella biblioteca dei Trivulzio, ricerche che l'avevano portato ad individuare un altro testo della canzone del Sanguinacci *Benché non sia bastante a dichiararte*, e ad offrire nuove indicazioni sul contenuto del nostro manoscritto (1).

Il codice trivulziano, che oltre a quelli del Sanguinacci contiene anche componimenti del Giustiniani, fu consultato anche dal Billanovich per l'edizione critica delle canzonette del rimatore veneziano; ma anche questo studioso, nel suo lavoro in argomento, lo ricordò solo di sfuggita, senza dedicargli, cioè, tutta quell'attenzione che invece esso meritava (2).

Infatti, se la descrizione del manoscritto pubblicata dal Porro lasciava molto a desiderare, soprattutto per l'attribuzione di tutti i componimenti al Sanguinacci, anche quella che il De Marchi aveva inviata al Biadene, e che da costui era stata accolta nel suo lavoro, non era esente da errori; né entrambe si avvantaggiavano delle poche note che, sul nostro manoscritto, aveva offerto il Flamini. Tanto quest'ultimo, in verità, quanto il De Marchi non si erano resi conto, prendendone visione, del reale ordine che le pagine del manoscritto dovevano avere in origine, ordine che, in seguito, era stato alterato, ingenerando così nel lettore quella confusione della quale i due studiosi sono rimasti vittime. Il De Marchi, infatti, indicava come una frottola del Sanguinacci quanto, in realtà, era solo il frammento di un più lungo componimento del rimatore padovano, e il Flamini avvertiva, a proposito della ballata di Bartolomeo di Castel della Pieve *Cruda selvaggia e fugitiva fera*, che di essa il nostro manoscritto conservava solo le due prime stanze mentre, in realtà, le stanze che in esso si leggono sono cinque (3).

---

(1) F. Flamini, *Mazzetto di rime dei secoli XIV e XV* (per nozze Rua-Beraldi Ughetto), Pisa 1895, pp. 18. — F. Flamini, *Un codice del Collegio di San Carlo e le raccolte a penna di rime adespote*, in *Il Propugnatore*, N. S., vol. V, fasc. 25-26 (1892), pp. 279-314.

(2) G. Billanovich, *Per l'edizione critica delle Canzonette di Leonardo Giustinian*, in questo *Giornale*, 110 (1937), pp. 112-252. Nell'indice delle Canzonette del Giustinian, il Billanovich ricorda il Trivulziano 970 solo per « *Fior zentil da te io vengo* » (p. 241, n. 16). Non lo ricordò, invece, fra i manoscritti contenenti rime del Giustinian A. Oberdorfer, *Per l'edizione critica delle « Canzonette » di Leonardo Giustiniano*, in questo *Giornale*, 58 (1911), pp. 193-217.

(3) F. Flamini, *Un codice del Collegio S. Carlo...* cit., pp. 300, n. XXXI nota.

***

Il manoscritto Trivulziano 970 (cartaceo del secolo XV, mm. 213 × 150, formato da un fascicolo di 6 carte non numerate, l'ultima delle quali mancante della seconda metà a causa di una lacerazione che ha mutilato il codice) è quanto ci rimane di un più grosso volume dal quale, per un qualche accidente, si è venuto a staccare.

Alle 6 carte ne furono poi aggiunte, al momento della legatura (che è in cartoncino flessibile), altre due di risguardo: una in principio ed una alla fine, e della stessa carta che fu usata al medesimo scopo in altri manoscritti della stessa biblioteca. La scrittura è una corsiva umanistica, vergata tutta da una unica mano, anche se, a prima vista, sembra di poter riscontrare qualche divergenza tra una pagina e l'altra, divergenze, però, più casuali che non dovute a caratteristiche di mani diverse.

Secondo l'attuale ordine delle carte, il codicetto appare così formato:

c. 1 Sia il recto che il verso di questa carta sono interamente occupati da una frottola, di complessivi 212 versi, scritta su due colonne per pagina senza alcun spazio in bianco che segni la distinzione tra strofa e strofa, la suddivisione delle quali è indicata dalla maiuscola del capoverso sporgente un poco dalla colonna. Il componimento principia *Vuero gl'è mai tanto padre eterno* (1), e termina col verso *che ditto avete troppo* (2).

c. 2 Nel recto questa carta è anch'essa scritta su due colonne. In alto, al centro, leggesi *Leonardi Justiniano de Venetia*, e sotto, nella prima colonna, dopo un po' di spazio lasciato in bianco, trovasi trascritta la canzonetta del medesimo *Fior zentil da te io vengo* (3), che termina nel principio della seconda colonna. Qui, infatti, dopo l'ultimo verso della canzonetta sta scritto nel manoscritto *Finis. Finis. Finis.* La seconda colonna continua poi con il frammento della can-

(1) A lato della *v* maiuscola, in alto a sinistra, trovasi un piccolo cerchio a penna.

(2) Questo verso con il quale termina la carta 1v è, in verità, il penultimo della frottola. Nel manoscritto, infatti, esso è contrassegnato da un richiamo (∧) che rinvia ad altro uguale posto al margine dell'interlineo tra il verso a questo precedente ed il terzultimo verso della frottola.

(3) Anche sulla *f* capoverso trovasi, nel codice, un cerchietto a penna.

zonetta, sempre dello stesso autore, *Guerera mia consenteme*, lasciata però in tronco appena dopo la metà della pagina.

Nel verso, la carta contiene un frammento di 42 versi della ballata *Piango meschino l'aspra mia fortuna* (1), scritto, senza alcuna distinzione di strofe, su una colonna sola.

c. 3. Nel recto di questa carta sono trascritti, su una sola colonna, 51 versi di una canzone suddivisi, mediante uno spazio lasciato in bianco tra l'una e l'altra, in tre strofe. Il componimento principia con il verso *Do per dio chorri. Allegretti e spechia*, e finisce con il verso *ch'al cognosciuto mal non valle scusa*, cui segue *Finis*. In alto, nel centro della pagina, leggesi *yhi*.

Il verso della carta è occupato da due stanze divise da un grande spazio bianco. La prima, di 17 versi, comincia *Crudda salvaggia e fugitiva fera*, e termina col verso *che lor bellecie non hanno cognosciutte*. La seconda, anch'essa di 17 versi, comincia *Per fortia di pianetta o altra stella*, e termina col verso *all'ombra de la tua spiattata mano*. In alto, al centro della carta, sopra il primo verso della prima stanza, e a metà della carta, nel margine esterno, a fianco del primo verso della seconda stanza, leggesi *eiusdem*, e in fondo, al centro della carta, una *f* maiuscola, segno di abbreviazione della parola *finis*, e la stessa *f*, più sbiadita, trovasi scritta anche appena un poco più sopra la prima riga della seconda stanza, quasi perpendicolare a quella in fondo alla carta.

c. 4. Il recto di questa carta è occupato da una sestina, priva della tornata, che principia *Inspira diva Pallas la mia lingua*, mentre il verso della carta è bianco.

c. 5. Nel recto, scritta a due colonne, leggesi la frottola del Sanguinacci ricordata dal Biadene e dal Cestaro, *Tosto vien colto al varcho*, che occupa interamente la prima colonna (vv. 54) e le prime undici righe della seconda. Sotto alla parola *sententia*, con la quale termina l'ultimo verso del componimento, ma che per mancanza di spazio nel margine esterno della linea precedente è stata scritta sotto di essa nel mezzo della colonna, segue *Amen. Finis. Finis*, e a questo, su cinque righe, la soscrizione *Jacobi Sanguinatij artium doctoris et*

(1) Nel manoscritto manca la *p* iniziale ed al suo posto è stato lasciato dallo scrivente uno spazio in bianco pari, in altezza, alle due righe con cui principia la ballata. Nell'angolo sinistro del rettangolo lasciato in bianco per la iniziale, il solito cerchietto a penna.

utriusque juris scollaris peritissimi explicit frottolla ad dominum Andream Venerio dopo la quale trovasi, su 19 righe, una lettera, non ricordata dal Biadene, che comincia *Da poy che non te vidi ch'è già me pare mille anni...* e che termina tronca con le parole *e cosi havendo come say*, lasciando ancora una buona porzione di colonna in bianco, spazio che corrisponde agli ultimi 12 versi della prima colonna. Anche questa, come la frottola scritta a c. 1r-v, non ha spazio bianco a segnare la divisione tra strofa e strofa, e solo ne rileva il principio con la maiuscola del capoverso appena sporgente dalla colonna.

Il verso, come già il De Marchi scriveva al Biadene, è occupato dalla lettera che comincia *Rompevasi totalmente le sagurate redine anzi chatene...* che ha, in fine, la firma *Ja. San.*

c. 6. La carta, come abbiamo già notato, è tronca a metà sì che dei testi che in essa erano contenuti ci restano semplicemente alcuni frammenti. Un primo, che leggesi nel recto, di 26 versi, comincia *Ogni omo pur crede ch'io to sia* e termina *contra noi la bocha aprire*, dopo il qual verso seguono altri 5 versi ridotti però a dei mozziconi.

Nel recto i frammenti sono due. Un primo, di 11 versi, è la fine di un componimento, come risulta dalla parola *Finis* che leggesi dopo l'ultimo verso, il secondo è il principio della canzone *Piango per gran pietà ch'i' ò dello mio cuore* (1). Sono in tutto, questi ultimi, 15 versi dei quali però, dall'undecimo in poi, ci restano solo le parole finali.

***

Così come è stato descritto, seguendo cioè l'ordine attuale delle carte, il codicetto trivulziano ci si presenta come formato dai resti frammentarii di un più grosso manoscritto, uno di quei tanti zibaldoni del Quattrocento, nel quale qualche erudito del tempo ha trascritto, per serbarne memoria, quei componimenti dei quali veniva via via a conoscenza e che a lui erano maggiormente piaciuti; resti, in verità, che per lo stato in cui ci sono giunti meriterebbero una scarsa attenzione. Ma ad un più attento esame, ben diversa appare la natura del manoscritto, e la confusione delle carte che in esso abbiamo osservato più che alla sua formazione frammen-

(1) Sopra la *p* iniziale il solito cerchietto a penna.

taria, va imputata al legatore. L'ordine, infatti, che le carte del nostro manoscritto avevano in origine, risulta esser stato alterato durante il lavoro di legatura, e precisamente nel momento in cui i fogli, che erano stati rinforzati nel punto dove dovevano essere piegati, con l'applicazione di una sottile striscia di carta (come ben chiaramente si vede) che rendesse più solida e consistente la carta, e ne agevolasse e rendesse più sicura la cucitura, vennero nuovamente piegati. Accadde, cioè, che durante questa fase del lavoro si perdette l'esatta disposizione del foglio così che l'esterno del foglio formato dalle carte 2 e 5 (c. 2r e c. 5v) divenne l'interno, e dopo la piegatura le due carte cambiarono di posizione: la 5 divenne la 2, la 2 la 5. Lo stesso trattamento subirono anche le carte formanti il terzo foglio del manoscritto (le carte 4 e 3) per cui la carta 4 divenne la 3 e la 3 divenne la 4. Le carte 1 e 6, invece, conservarono la loro posizione originale.

La c. 3 (vale a dire la c. 4 dell'ordine primitivo) subì, poi, un ulteriore spostamento durante il lavoro di rafforzamento della piegatura. Questa carta, infatti, che doveva essere staccata dall'altra metà del foglio, fu capovolta dall'inesperto legatore nel ricongiungere le due metà sicchè il *recto* prese il posto del *verso*. Di tale capovolgimento dà certezza il trovare nel *verso* di essa le prime due stanze della canzone *Crudda salvaggia e fugitiva fera* e nel *recto* le stanze 3-5 della medesima. Se il notare, poi, che nel manoscritto la canzone appare suddivisa in tre parti, può far nascere il dubbio su quanto abbiamo asserito, i richiami che precedono ciascheduna delle tre parti in cui la canzone appare suddivisa, ci confermano che la carta è stata capovolta. Ai due *eiusdem*, infatti, che precedono le due prime strofe della canzone doveva, logicamente, seguire quell'*ibidem* (1) che leggesi in capo al frammento formato dalle stanze 3-5 trascritte a carta 5r, che altrimenti non si spiegherebbe. Che il trascrittore, poi, abbia ricopiato la canzone come se le sue parti fossero componimenti distinti, è problema che riguarda, più che la formazione del manoscritto, la fonte donde egli trasse i suoi testi.

In questa sede, pertanto, in base a queste osservazioni, e senza riandare ai motivi che ad esse mi portarono, credo opportuno offrire la tavola del codice trivulziano secondo la

(1) Così, infatti, interpreto « *yhi* » che leggesi nella carta 3r, vedendo in esso una deformazione dell'abbreviazione di *ibidem*: ibi.

primitiva disposizione delle carte, facendo, per maggior chiarezza del lettore, seguire alla mia numerazione la numerazione che le medesime hanno presentemente nel codice.

1.	cc. 1r-v, 2r	(1r-v, 5r)	*Vuero gl'è mai tanto padre eterno* (1).
2.	c. 2r	(5r)	*Da poy che non te vidi...* (2)
3.	c. 2v	(5v)	*Rompevasi totalmente le sagurate...* (3)
4.	c. 3r	(4r)	*Inspira diva Pallas la mia lingua* (4).
	c. 3v	(4v)	Bianca
5.	cc. 4r, 4v	(3v, 3r)	*Crudda salvaggia e fugitiva fera* (5).
6.	c. 5r	(2r)	*Fior zentil da te io vengo* (6).
7.	c. 5r	(2r)	*Guerera mia consenteme* (7).
8.	cc. 5v, 6r-v	(2v, 6r-v)	*Piango meschino l'aspra mia fortuna* (8).
9.	c. 6v	(6v)	*Piango per gran pietà ch'i' ò dello mio cuore* (9).

***

Se, grazie al ricostituito ordine primitivo delle carte, ci è stato possibile stabilire che la frottola, fino ad ora indicata come del Sanguinacci da quanti si sono occupati del rimatore padovano, è solo il frammento di un più lungo componimento che il nostro codice ci ha conservato, grazie ad un brano della

---

(1) È la frottola di Jacopo Sanguinacci il cui frammento finale era stato indicato dal De Marchi al Biadene come un componimento a sé stante.

(2) È un frammento di lettera che, credo, deve essere attribuito al Sanguinacci.

(3) È la lettera del Sanguinacci già indicata dal De Marchi al Biadene.

(4) Anche questa sestina appartiene, per i motivi che verranno accennati nelle pagine che seguono, a Jacopo Sanguinacci.

(5) Di Bartolomeo da Castel della Pieve. Per i manoscritti e le edizioni cfr.: F. Novati, *Bartolomeo da Castel della Pieve, grammatico e rimatore trecentista*, in questo *Giornale*, 12 (1888), p. 211; F. Flamini, *Un codice del Collegio di S. Carlo...* cit., p. 300, n. XXXI, nota; *Indice delle carte di P. Bilancioni*, Bologna, 1893, p. 107, n. 107.

(6) Sono i primi 60 versi della canzonetta pubblicata a pp. 95 sgg. del volume: *Poesie edite ed inedite di Leonardo Giustiniani*, per cura di B. Wiese, Bologna, 1883. Per i manoscritti che ce l'hanno tramandata cfr. G. Billanovich, *op. cit.*, p. 241, n. 16.

(7) Anche questa canzonetta è edita nel citato volume curato dal Wiese, a pp. 87 sgg. Il nostro manoscritto, però, contiene solo un frammento della canzonetta, ai quali segue un'aggiunta dell'amanuense.

(8) Questa ballata del Giustiniani è anch'essa edita nella citata edizione del Wiese, a pp. 109 sgg. Il nostro testo presenta, nei confronti dell'edizione, numerosissime varianti ed ha una diversa disposizione delle strofe. Per i manoscritti che ce l'hanno tramandata cfr. G. Billanovich, *op. cit.*, p. 241, n. 18.

(9) Questa ballata, attribuita a Brocardo Domizio, trovasi anche nei manoscritti Trivulziano 1018, Senese I.VII.15 e Oliveriano 666. Edita dal Saviotti in *Ballate inedite di D. Broccardo da Padova*, Fano, 1892.

lettera che leggesi a c. 2v (presentemente c. 5v) si può stabilire anche la paternità della sestina che a questa lettera immediatamente segue: sestina da attribuirsi anch'essa al Sanguinacci. In questa lettera, infatti, si legge:

«Jo vedo, carissimo mio, che più oltra disponuto la loquace e bramosa mano m'à transportato. Et tanto facendo fine ti mando una no *canzon sestina*, o voi lamento, la qual ben che sia ruvida et forsi da me stesso mal intesa, et oltra a zo in rima forte grave et fastidiosa, non di meno, per l'acerba offensione di tal lingue, judico che sia in parte a tuo proposito» (1).

Frase questa, come ognuno ben comprende, che non lascia dubbio alcuno doversi riferire al componimento che segue a questa lettera.

Ad un'altra osservazione, poi, ci porta la ricostituita unità del nostro codicetto, osservazione che riguarda la paternità, oltre che dei componimenti del Sanguinacci, anche degli altri che il nostro manoscritto ci ha conservato. Il codice Trivulziano 970, infatti, secondo la originaria disposizione delle carte, appare suddiviso in due parti ben distinte, la seconda delle quali, comprendente i componimenti 6-9, è formata dalle carte 5 e 6, e costituisce una sezione delle rime del Giustinian, come appare dalla indicazione che il trascrittore ha vergato nel margine superiore della c. 5r; indicazione che non riguarda solo le due canzonette che trovansi in questa pagina, come potrebbe a prima vista sembrare, ma che va estesa anche alle poesie che seguono, nonostante l'ultima ballata, della quale ci sono rimasti soltanto i primi quindici versi, sia attribuita al Brocardo da altri codici. Nel testo infatti nessun segno di distinzione fa notare che il trascrittore giudicasse questa ballata di un autore diverso da colui che scrisse le altre precedenti.

Più complicata, invece, appare, per le attribuzioni, la prima sezione del nostro manoscritto. Se, infatti, la paternità della frottola, della lettera e della sestina ci è chiaramente indicata nel testo, per quella della canzone *Crudda salvaggia e fugitiva fera*, le supposizioni sono varie, anche perché, a maggiormente confondere le idee, interviene quella pagina bianca, c. 3v, nella quale, anche ammesso dovesse essere trascritta la tornata della sestina, resta pur sempre un ampio spazio bianco, nel

(1) Si veda la lettera pubblicata in appendice.

quale non sappiamo cosa dovesse essere accolto. E come ci appare impossibile rispondere a questa domanda, così non possiamo, in alcun modo, stabilire il valore dell'*eiusdem* che precede la prima stanza della canzone. Se, infatti, l'*eiusdem* e l'*ibidem* che precedono le altre stanze del componimento possono essere interpretati come un'annotazione apposta in un secondo tempo dal trascrittore per indicare che quelle sparse membra costituivano un corpo unico (dando, cioè, ad esse il significato di: « della stessa canzone »), quell'*eiusdem* che precede la canzone non può essere riferito che all'autore di essa.

Ma chi era poi questo autore? Il Sanguinacci? Così può sembrare, dato che altri prima di questa canzone non è ricordato nel manoscritto. Dovremmo arguire, allora, che la c. 3v doveva contenere, oltre alla tornata della sestina, qualche altro componimento del Sanguinacci. Ma i perché che in questo caso sorgono sono tanti e tutti così insolubili che inutile mi sembra anche il solo formularli. L'unica osservazione, infatti, che credo di una certa utilità per lo studioso, è la seguente: questa canzone trovasi nel codice prima della sezione riservata al Giustiniani, al quale, quindi, secondo il nostro codice, essa non appartiene, ed è posta dopo le rime del Sanguinacci dalle quali, però, trovasi suddivisa da una pagina rimasta in bianco, non sappiamo per quale motivo, ma sulla quale doveva essere scritta la tornata della sestina che leggesi nella carta precedente. È certo poca cosa; ma ogni altra osservazione sarebbe parto di fantasia.

LUIGI BANFI.

APPENDICE

I.

Vuero gl'è mai tanto padre eterno
che qualche freddo jnverno
utcida queste raccholle
piene de mille trappolle
e falsi tradimenti
o ver che dietro i denti
ge sia la lingua tratta
jn cui maj non se chatta
se non maldir d'altruy

v. 1 – Questo endecasillabo è nel ms. scritto su due righe.

Lasso che sempre fui
da quostor posto in crozie
quantunque di sua vozie
me chure men che nulla
però che fin in chulla
facea la urina chiara
Ma beato chi jmpara
a spexe del conpagnio
tra girello e salvagnio
ormai se fa la guerra
ne so chome la terra
mai possa conportarllo.
Questo malegno tarlo
ogni arzipresso rode
ma nel fin de la lode
Ytallia proveray
che mal fatto haveray
a voller creder troppo
chi non cognosce un zoppo
non voglie esser chuzzone.
Ormai lu huom che ha ragione
sempre ogni torto aspetta
questa perversa setta
confonde ogni justicia
chi va con più malitia
al mondo e fatto dio
e però parmi ch'io
veda la scisma in campo
Ayme che tutto avampo
vedendo tanto obbrobrio
e ben so che da sobbrio
più non serrò tenuto
perché son stato mutto
fin qui a veder la festa.
Ma venga una tempesta
dal ciel tanto spietata
che facci tal brigata
tener la bocha chiuxa
o movesse meduxa
a convertirli in sasso
a zio che vada in fasso
la sua rapacie jnvidia.
O terribel perfidia
o lingue senza freno
non vegnira may meno
la vostra acerba fiama

la morte ognior ve chiama
e segue a gran furore
e mai di tanto errore
non vedo condolervi
perché i vostri nervi
troppo sono jnduratti.
O cani jndiavollati
nemichi d'ogni laude
guardative sul petto
Quando l'altruy diffetto
andate predicando
mordendo e diffamando
chi cercha farsi honore
volgiendo in disnore
la propria sua virtute
Qual premio qual salute
avette per maldire
io vi sento bugliere
nel caldiron di Juda
però che Dio riffuda
si puzollente sieme
e tutti quanti insieme
harette invidia a Tartallo.
So ben ch'io son bon santollo
e non vi fallo il nome
le vostre eterne somme
seranno mio testimonio
O trombe del dimonio
o lupi babtizatti
per dio omai cessati
da si lordo exercitio
che questo è il maior vitio
che regni sotto 'l ciello
ma voi muttati il pello
et non gia mai costume.
La talpa è senza lume
e pur non sta d'udire
si che vogliati aprire
le orechie al parlar mio
lassando star per dio

---

v. 73 – *bugliere* – trascorso di penna per *buglire*.

v. 77 – Il verso è nel ms. scritto in margine, con un richiamo indicante il punto nel quale doveva essere inserito.

v. 78 – *Tartallo* – sta per *Tántallo* (che rima con *sántollo*).

v. 94 – La prima *e* di *orechie* è stata omessa dal trascritto del ms. ma da lui poi aggiunta nell'interlineo.

la vostra iniqua usantia
Cum justa billanza
pexatte l'altruy stato
che se 'l ciel a tardato
a far di voi vendetta
quel focho che vi aspetta
duplicara la pena
La rabbia che vi mena
trovera alhor suo locho
e parirave giocho
che Cerbaro vi sguarci
O denti sporchi et marci
mordete quella lingua
la qual tanto se impingua
a dir di ciaschaduno malle
ne già poncto mi calle
esser da voi sfiachatto.
Se 'l servir è peccato
e mantenir lialtade
fra le alme scellerade
debbo portar bandera
ne mai simil mainera
cangiarò fin ch'io viva.
Ne curo me se ascriva
ch'io amasse sempre mai
soffrendo affanni e guay
a posta di una donna
però che simil gonna
e amor già dedi ay dey
ne per cridar oymey
da luy se può fugire.
Anchor se poria dire
ch'io fugo ogni avaritia
e che magior divitia
più di me il pugno stringe
E poi se alchun mi pinge
per sdegno o per modestia
non ho tanta modestia
ch'io no me turbi alquanto
e questo insomma è quanto
di me se po cerlare.
Ma sol del troppo amare
ormai mia colpa dicho

---

v. 111 – Nel ms. era stato scritto prima *vi* che fu poi cancellato con un tratto di penna e sopra la cancellatura è stato scritto *mi*.

ch'io son fatto mendicho
e d'ogni piacier nudo
Un voller aspro e cruddo
contra ragion m'à morto
tal che atradito a torto
son più che alchun mai fosse
Nutrichome de angosse
e di mortal pensierj
vedendo che pur heri
ridea et hor piango e crido
per tal ch'io no mi fido
di viver un sol giorno
Jo volgo jntorno intorno
la mente al tempo zitto
e non so a que partito
già sia canuto e vechio
Ma tengame per spechio
ceschadun che segue amore
per che il suo bel liquore
se convertisse in felle
a tal che dil suo melle
vorebbe esser diguno
Io non portaria bruno
ne dollorosi panni
se da si falsi inganni
me avesse ben guardato
e forsi che honorato
seria più del prexente.
Ma lu huom che ben se pente
aspetta eterna pace
però no me despiace
che algun mi oppona questo
essendo manifesto
ch'io non son stato sollo
e ben fa excelso vollo
chi amando non se intoppa
El chavalchar in croppa
fa l'asino portante
et ogni donna è constante
chi non la cacia e priega
le anguille vanno in frega
per rabbia con li serpi.
La vitte che più cerppi
più fa mazor morbezzo
e quando il perro è mezzo
conven che in terra chada

ma come vol se vada
fellice è chi ne scampa.
Questo dollor mi avampa
per tal ch'io brucio tutto
e non haverò may sutto
da lagramare il petto.
Adunque per sospetto
o per invidia alchuna
di questa mia fortuna
lingue tacete ormai
parme aver detto asay
se voi el ponete in opra
prima che se discopra
j tradimenti vostri
So ben che i pater nostri
non se affa con le uxure
ne l'arder le pinture
con le gran sodomie
le false simonie
non dano eterne zoglie
Ayme che simel doglie
mj fano zir romitto
poi che con tal jnvitto
al mondo avete fede
o misero chi crede
al vostro mal parlare.
Dio ve die tanto affare
che 'l no ve basti il tempo
a çiò che più per tempo
lassciate l'altruy fatti
de statte un pocho guatti
che ditto avete troppo
lu hom ch'è bugiardo e zoppo
tosto vien colto al varcho
ond'io no me discharcho
tanto quanto io potrey
però che gli alti dey
per noy ve puniranno.
Vero è che 'l vostro danno
el nostro non ristora
ma voi potteti anchora
per tempo asai pentirve

---

v. 216 – Questo verso, con il quale termina nel ms. la seconda colonna della c. 1v, trovasi trascritto dopo il verso seguente; la sua giusta posizione è però indicata nel nostro testo da un segno di rimando, simile a quello del v. 77.

e più non rivestirve
de si invidioso manto.
Lu huom che volle esser santo
non de atradir l'amicho
io so ben quel ch'io dicho
ne algun ma voi intende.
La invidia che ve acende
ve rodde tutti e spolpa
chiamativene in colpa
per dio e mutate stille
che a guixa de faville
la vita nostra passa.
Jo potrey parlar massa
se dir di voy vollesse
e quanto sono spesse
le vostre selleragine
ne alchun de voi se ymagine
ch'io resti per temanza
che questa non è uxanza
del parentato mio
ma voglio provar s'io
per bontà posso volgierve
et cum pregerij storgerve
al justo e bon sentiero.
Ma se pur fia mestero
che de voy me squaderne
per boschi e per caverne
ve seguirò aspramente
faciendo arditamente
di voy picholla stima
Si che va prova prima
frotolla il suo coragio
che se faray bon viaggio
huom non fue may più lietto.
Non te voltari in dietro
che cerchi Ytallia tuta
che ben che tu se' putta
le toe parolle pexa.
E se pur talle imprexa
tu non potray fornire
s'io dovese morire
io scoprirò li altari.
Ma fa ben che tu impari
i modi de la giente
richandoti alla mente
ogni suo mortal atto

e se per algun patto
questi loquaci roschi
d'ogni virtute loschi
tacer d'ogniun volesse
e che pur ge piacesse
me sollo diffamare
lassalli in pace stare
e non far priego a questa resistentia
che dio darà ben poy justa sententia.

Jacobi Sanguinatij artium doctoris et utriusque juris scollaris peritissimi explicit frottolla ad dominum Andream Venerio.

---

vv. 280-81 – Questi due ultimi versi della frottola, come il primo, sono scritti, nel ms., su due righe.

II.

Da poy che non te vidi che già me pare mille anni non savendo amantissimo mio in qual maynere sia questi rusticissimi bilfari et da me inusitate sollitudine dovesse secondo gli antichi costumi mey questo infellice tempo trapassare e maximamente havendomi le stelle denudato et impoveritto di quello rappacie ucilletto el quale per unicho mio rastauro era rimasto io fra me deliberay di dovere più tosto alle sagurate mie rime ritornare quantunque longissimo tempo de me in oblio fuossero poste cha per troppo otio in queste silvestre valle fetido et putrido devenire e così havendo come say.

III.

Rompevasi totalmente le sagurate redine anzi chatene de la pacientia mia, se in questa hora casualmente la tua ornatissima et artificiosa epistoleta stata no mi fosse apresentada, la qualle suavimente con infinita avidità legiendo e vedendo la anticha data sua mi ha fato che in un ponto piansi e rissi quantunque per la bianchezza di quella tanto ricente paglia che molti pensar potrebbeno che per scusar la tardità tua astutamente tal giorno sottoscrevisti.

Ma io ho vogliotu e voglio realissimamente credere che la mallagienelle fortuna emulla et impaciente a desir mey adiuncta la detestabille et abhorenda infedillità de mesiagieri sia stata solla cagione del mio scorno però che se ben mecho tu discerni quella in Verona e stata ritenuta. Come che sia più che may la tengo cara. Et non cum minor sette noto e lego, qual se dal callidissimo dipsas novellamente fusse stato punto, onde i' ò deliberato senza altra replicatione

ogni tua scusa dil passato scillentio acceptare parendomi che se a quella timidità de non offendermi cum inornate cose referendo responder io volesse el non fora posibile che sul viso non ti dicesse quello che cum altruy di tua virtù ragiono. Si che lassando le principalle laude a quelli sconfiati che sorridendo vollentier le ascolteno di dico lepidissimo mio che asay mi dolle de la tua non digna et amara privatione e se io potesse in alchun modo qualche sostegnio di mandarey ma non scoprendomi più il tuo morbo cha per generalità di malle lingue jo non saprey altro dirte salve che di si bona constantia ti rivesti et armi che la divina justitia la verità dimostri. E ben che molti moralli tengano che la lingua de lo pravo homo asay più punga cha il coltello, non di meno se in salde e fine armature ardiscono percottere non di meno in pochi colpi sua punta perdeno. Si che cordiallissimo mio se mecho a gabbo o per giocho non parli sta forte in tuo proposito e lialmente ama però che levemente potrebbe essere ch 'l tuo nemico per far la ultima prova dil tuo amore avesse simel cagione excogitata alla qualle se tu seray constante forsi in pichol spacio di tempo non pocho melle gustaray di quello gelle e asenzo che hora gusti. Ma Idio volesse e il mio crudo ascendente che vegniando tu in questa parte jo potesse si chome scrivi a bocha tiecho tal materia discutere non dubitando puncto che per aver provato simel doglia e poy aiutato dal tuo celleberimo et perspice inzegnio qualche optima medicina trovarey.

Il che fin che abia locho richorri spesso a quello jtallico lume et chiaro spegio m. Pier da Piumbino dal chuj trar sucho saprey inumerabille proprietà d'ora in hora vederay acertandoti che non mancho per experientia cha per arte si ti sapera aiutare quantunque j cielli e le stelle siene sempre state a luy favorevelle. Tu ay etiam dio fra quelli alpestri colli miser Antonio da la Vitalba el qualle per fin entro el corpo de la madre fo allevato e notrito dil sancto senno di phillosophia et all qualle essendo a Padoa più volte non jndarno richorea si che con loro tutavia ti consiglia e secondo disponeno observa. E se a quellj ricomandarmi ti paresse oportuno lasso tuto il mio stato in tua possanza.

Jo vedo carissimo mio che più oltra disponuto la loquace e bramosa mano m'à transportato e per tanto facendo fine ti mando una no canzon sestina o voi lamento la qual ben che sia ruvida e forsi da me stesso mal jntesa et oltra zo in rima forte grave et fastidiosa non di meno per l'acerba offensione di tal lingua judico che sia in parte a tuo proposito. Valle et ut facio facito. Ja. San.

---

riga 15 – Il *che* era stato, in un primo momento omesso, ma fu poi aggiunto nell'interlineo.

IV.

Inspira diva Pallas la mia lingua
Chome facesti nel Castalio fonte
Le sacre Muse cum eterna pace
Azo non perda invano ogni mio tempo
Sequendo l'orme di questo aspro tigro
Per far diventar mana il suo veneno.

Lasso che mai non fu tanto veneno
Nel libicho diserto, ne mai lingua
Potrebbe dir la furia di tal tigro
Solla chostey se può chiamar la fonte
D'ogni durezza e may per alchun tempo
Da ley non ebbi una minima pace.

Et io gridanto sempre pace pace
Qual Herchulles perchosso dal veneno
Fin qui ho perduto le parolle e 'l tempo
Però ti pregho che la debil lingua
Adorni e bagni si nel sacro fonte
Ch'io fazza venir più tosto crudel tigro.

Apri le orechie adoncha cuor di tigro
Di pianti e gridi mey chiamando pace
Tal che de gli ochi par mj sorgha un fonte
E tempra omay l'anticho tuo veneno
Fazzendo mutar verso alla mia lingua
La qual te honora già cottanto tempo.

De vedi chome volla e passa el tempo
Senza ritorno e come el chomun tigro
Ven drietto senza cegno e senza lingua
Or vogli fin che poy goder in pace
J toy cellesti doni ogni veneno
Chazando poy che sey di beltà fonte.

O donna de la mia vitta albergo e fonte
Habi merce del tuo fiorito tempo
Pria che tu giungi nel senil veneno
Muta o may quel tuo senil veneno
In amorosa zoglia e 'n dolce pace
Exaudendo la honesta e pura lingua.

---

v. 34 – Secondo la tradizionale disposizione delle parole-rima, questo verso dovrebbe terminare con « *tigro* ». Qui evidentemente l'errore va imputato al trascrittore che per una svista di lettura ricopiò in questo verso la chiusa del verso precedente.

L'EDIZIONE TIZZONIANA DELLE *STANZE* DEL POLIZIANO

Nella storia del testo delle *Stanze* del Poliziano attraverso le stampe, che il Carducci tracciò nell'Introduzione alla sua edizione del 1863, un posto di particolare importanza fu assegnato all'edizione curata da messer Tizzone Gaetano di Pofi, e pubblicata a Venezia, nella fucina di Giacobo da Lecco, nel 1526. Secondo i risultati delle ricerche del Carducci, mentre le edizioni anteriori riproducevano senza notevoli variazioni il testo della prima edizione delle *Stanze* (Bologna, 1494), quella di messer Tizzone, invece, presenta un testo largamente manomesso da arbitrari interventi del nuovo editore. Disgraziatamente per il testo delle *Stanze*, l'edizione tizzoniana servì di base all'edizione aldina del 1541, che tramandò autorevolmente alle stampe successive, fino ai tempi moderni, un testo contaminato dagli interventi di messer Tizzone.

Il Carducci, convinto che l'edizione aldina del 1541 riproducesse quella tizzoniana, si limitò nell'Introduzione a « riferire alcuni esempi della grande e goffa licenza che si prese messer Tizzone a correggere le stanze del Poliziano », rimandando alle note del testo la documentazione delle varianti dell'edizione aldina. Pertanto, tutte le volte che il Carducci nelle note segna varianti dell'edizione aldina, è da presumere che esse si trovavano già in quella tizzoniana, tranne « per qualche nuovo conciero », dice il Carducci, aggiunto a quelli operati da messer Tizzone. Il Carducci osservò, inoltre, che buona parte degli interventi di messer Tizzone si debbono a quel processo di sistemazione di norme grammaticali sul fondamento dell'uso nelle opere del Petrarca e del Boccaccio, già in atto nei primi decenni del secolo XVI. « Il peggio fu » — dice il Carducci — « che alle nuove regole fu dai nuovi regolatori, i quali sorgevano d'ogni parte e d'ogni maniera, dato, come oggi direbbesi, un effetto retroattivo: e però, a tòr via ogni traccia dell'antica schiettezza che troppo oramai odorava di villa, gli antichi scrittori furono rivisti e corretti a libito de' nuovi Prisciani. E a tal revisione soggiacquero a punto le *Stanze* del Poliziano per opera di messer Tizzone ».

Sulle sostanziali conclusioni del Carducci riguardanti l'edizione tizzoniana non ho mai avuto dubbi, e nel preparare l'edizione critica della *Stanze* pubblicata nel 1954 (Loescher-Chiantore, Torino), ritenni di poter rimandare all'ultimo momento la formalità del controllo del testo tizzoniano. Quando mi decisi a interessarmene, non

avendo trovato esemplari dell'edizione né a Torino né a Firenze, pensai subito che la copia vista dal Carducci doveva trovarsi, con ogni probabilità, a Bologna. Mi venne l'infelice idea, invece di recarmi a Bologna per far personalmente la ricerca, di scrivere a persona amica per assicurarmene. La risposta fu negativa. Cercai allora di chiedere informazioni presso le Biblioteche dove mi pareva che fosse più probabile la presenza di qualche esemplare dell'edizione tizzoniana, e scrissi al collega Alberto Chiari per l'Ambrosiana, alla direzione della Marciana di Venezia, della Palatina di Parma, della Nazionale di Milano. Tutte risposte negative. Non mi rimaneva che iniziare una ricerca sistematica, ma vi rinunziai, convinto come ero della validità delle conclusioni del Carducci, per non ritardare la pubblicazione dell'edizione critica, nella cui Introduzione figurava l'elenco completo delle differenze di testo fra l'edizione aldina del 1541 e l'edizione bolognese del 1494.

A mia maggior confusione, subito dopo la pubblicazione della mia edizione, son saltati fuori non un esemplare, ma tre dell'edizione tizzoniana (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Biblioteca Trivulziana di Milano, Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi). Il merito del ritrovamento è di Nereo Vianello che ne ha fatto oggetto di un articolo (*Per il testo delle « Stanze » del Poliziano: l'edizione del* 1526), pubblicato nella Rivista « Lettere Italiane », anno VII (1955) N. 3.

Secondo il Vianello, l'edizione di messer Tizzone « non ha più colpa, per modificazioni e adattamenti sopra un testo considerato universalmente incompiuto, di quanta ne abbiano le altre ad essa precedenti e seguenti » (p. 341). Non sarebbe nel vero, dunque, il Carducci che aveva affermato che le stampe anteriori al 1526 riproducevano con poche variazioni la prima edizione bolognese (1494); e che un largo e sistematico intervento sul testo delle *Stanze* si ebbe per la prima volta con l'edizione di messer Tizzone.

Altra affermazione del Vianello contrastante con i risultati delle ricerche del Carducci è quella che si riferisce ad una pretesa concordia fra il testo delle edizioni aldine « e altre stampe precedenti (p. esempio, Sessa 1516 e Rusconi 1513 e 1518) ». E aggiunge: « Il confronto, per esempio, fra l'edizione Zopino 1524 (che è ristampa dell'edizione 1521) e l'aldina 1541 ci ha dimostrato la perfetta concordia, oltre che formale ... anche in punti particolarmente indicativi » (p. 337). Segue l'elenco di nove lezioni in confronto fra il testo dei manoscritti, dell'edizione Zopino e dell'edizione aldina. Chi sa mai che cosa intenderà il Vianello per *concordia*. Ma prima di azzardare queste sue affermazioni, ha fatto il Vianello una collazione completa fra il testo tizzoniano e quello dell'aldina del 1541? E ha collazionato il testo tizzoniano con quello della prima edizione bolognese? Io ho cercato invano nel suo articolo i risultati di tali collazioni, con i quali si sarebbe messo sulla diritta via per discutere sulla validità o meno delle

conclusioni del Carducci. Come si può parlare dei rapporti fra l'edizione tizzoniana e l'aldina se non abbiamo presenti concordanze e discordanze? Ho collazionato io i testi delle due stampe, ed ecco l'elenco delle lezioni che hanno in comune, in contrasto con la tradizione manoscritta e con quella delle stampe anteriori al 1526. La lezione contrapposta è quella della mia edizione critica:

TAVOLA I.

	T A	Edizione critica
I 4, 7	principio e fin	o causa o fin
– 11, 1	E poi quando	Poi quando già
– 14, 1	Quanto è meschin colui che	Ah quanto è uom meschin che
– 20, 7	lor casa era fronzuta quercia	lor case eron fronzute querce
– 47, 4	di tanti era dipinta la sua	de' quai tutta dipinta era sua
– 48, 4	a lui talenta	omai talenta
– 49, 2	mi sembri	m'assembri
– 58, 6	in lei ristretti	in sé ristretti
– 58, 8	vedi che ora (A *or*) non se'	vedi chi tu se' or
– 59, 7	Et a ciò che a te poco creder deggi	Ahi come poco a sé creder uom degge
– 59, 8	ve' ch'a vertù a fortuna Amor pon leggi	ch'a virtute e fortuna Amor pon legge
– 61, 3	fine imperano	posa ferono
– 62, 8	e Giulio par che le valli rispondano	e Iulio Iulio le valli rispondono
– 63, 4	et ognun	bench' ognun
– 75, 1	Voluttà (A *voluntà*) con belleza ivi si guazza	Voluttà con Belleza si gavazza
– 82, 6	or già	e già
– 83, 3	più selvaggio	pur selvaggio
– 84, 4	le perdute	le già perse
– 93, 8	più apre le sue foglie	più lieto apre le foglie
– 106, 5	le quali assisse	le qual rimase
– 107, 7	lo quale ha di cipresso il capo	qual di cipresso ha il biondo capo
– 107, 8	d'erbetta	d'ellera
– 110, 6	par che in atto abbia impresse	pare in atto aver prese
– 111, 6	que' par che ridano	quelli altri ridono
– 113, 7	si percuote ella	lei si percuote
– 114, 2	feminina	di femminea
– 115, 4	presso a sé par sue pecore che pascano	d'intorno a lui le sue pecore pascono
– 115, 6	nascano	nascono
– 115, 8	seggia	siede
– 116, 7	e guarda	lui guata
– 125, 7	quel che ciò sia	che che ciò sia
II 4, 4	e dura ella	e lei dura
9, 3	et e' (A *ei*)	e lui
12, 6	di te non fia né del tuo	fia di te madre e del tuo
13, 3	diventare	divenire
19, 2	di sua vertù la terra è tutta	tutta la terra è di suo virtù
25, 2	ammonirlo	ammonilli
26, 2	senza sospetto par che giacciano	sanza sospetto et arme giacciono
26, 8	che la nemica	ch'alla nimica

28, 7	spennacchi	spennecchi
31, 8	ch'ella ti serba 'sol	ché sol ti serba lei
34, 3	sanguigna in ciel farsi la luna	sanguigno el cel farsi e la luna
36, 3	ch'ella	che lei
43, 1	alla affocata	alla 'nfocata
45, 8	ch'ella	che lei

Si tratta, come si vede, del rilevante numero di quarantaquattro lezioni (ho tralasciato quelle di poco conto o discutibili), ignote alla tradizione manoscritta e alle stampe anteriori a quella tizzoniana. Nessuna delle cinque stampe dal Vianello indicate come concordanti con le edizioni aldine ha una sola di queste lezioni. Non può esserci dubbio, quindi, che all'aldina del 1541 esse provengono dalla tizzoniana del 1526. In quale mai stampa anteriore alla tizzoniana ha trovato il Vianello qualcosa che si possa avvicinare al largo rimaneggiamento che è nella tizzoniana?

Sia ben chiaro che per le stampe anteriori al 1526 sono esatte le conclusioni del Carducci, e cioè che esse riproducono fondamentalmente il testo della prima edizione bolognese, con variazioni di poco conto, dovute per lo più ad errori tipografici, ad adattamenti dialettali, a qualche sporadica correzione. L'edizione tizzoniana si distingue, invece, olre che per il numero assai rilevante delle variazioni, per il loro carattere: esse si presentano, infatti, come risultato di un intervento sistematico, che è come se portasse la firma di un grammatico (appunto il nostro messer Tizzone), che voleva applicare « con effetto retroattivo », come dice il Carducci, le regole che, con la dottrina del Bembo, diedero assetto e uniformità alla lingua toscana, fondandola sull'uso del Boccaccio e del Petrarca.

Messer Tizzone nella sua edizione tende ad uniformare, tra l'altro: le forme dell'articolo *il, el; i, e* alle due tipiche *il, i;* la forma del plurale in *e* di nomi e aggettivi che al femminile singolare escono in *e*, alla forma tipica in *i;* la desinenza *-ono* nella terza persona plurale del presente indicativo dei verbi della prima coniugazione e dell'imperfetto indicativo, alla desinenza tipica *-ano.*

Nessun inconveniente, tranne quello di non mantenere l'oscillazione delle due forme, deriva al testo dall'uniformità dell'articolo che è sempre nell'interno del verso; ma per il plurale femminile in *e*, e per la desinenza verbale *-ono*, la sostituzione, rispettivamente, con la desinenza *i* e *-ano* può dar luogo ad incompatibilità a causa della rima, quando si tratta di parole in fine di verso, come avviene, fra le lezioni da noi indicate, nei seguenti casi: Libro I 20, 7; 61, 3; 62, 8; 111, 6; 115, 4-6-8; Libro II 26, 2.

Al v. 7 della st. 20 il Tizzone leggeva « lor case eron fronzute querce e grande ». Non interessa qui la forma *eron* che il nuovo editore potè aver già trovato nella forma *eran.* Messer Tizzone doveva pensare a rimediare a quel plurale femminile *grande* che nel verso seguente rimava con *ghiande.* Poteva modificare *grande* in *grandi*, ma non

ghiande in *ghiandi*. Decise allora di conservare la forma *grande*, ma come singolare, e cambiò il verso in « lor casa era fronzuta quercia e grande ».

Al v. 3 della st. 61 il Tizzone leggeva « sentito il segno, al cacciar posa ferono », dove *ferono* era in rima con *erono* del v. 1 e con *schierono* del v. 5. Non ha importanza ammettere che nella stampa, di cui il Tizzone si serviva per la sua edizione, al v. 1 si leggesse *erano* e al v. 5 *schierano* (è questa l'obbiezione che il Vianello fa al Carducci discutendo i pochi esempi citati nell'Introduzione, e si richiama al manoscritto R^1 che legge appunto *erano* e *schierano*. Ma né il copista del manoscritto né gli editori delle stampe che eventualmente leggevano *erano* e *schierano* pensarono di alterare il v. 3, dove lasciarono, nonostante l'esigenza della rima, *ferono*. Il che vuol dire che non era possibile discutere sulla genuinità della forma *ferono*, che richiedeva necessariamente, per esigenza di rima, le forme *erono* e *schierono*, rispettivamente, del v. 1 e del v. 5). Il Tizzone risolve la situazione mutando *posa ferono* in *fine imperano*.

Al v. 8 della st. 62 il Tizzone leggeva probabilmente « e Iulio Iulio le valli respondano », dove *respondano* dovrebbe essere forma del presente indicativo, in rima con *abondano* del verso precedente. Dico probabilmente, perché così leggeva la prima edizione bolognese dalla quale derivano le edizioni posteriori. La lezione esatta data concordemente dai manoscritti è *rispondono* in rima con *abondono*. Il grammatico Tizzone non poteva accettare *respondano* come forma del presente indicativo, ma pensò di lasciarla come forma del presente congiuntivo, mutando il costrutto esistente nel nuovo « e Giulio par che le valli respondano ».

Con un costrutto analogo il Tizzone risolve la situazione al v. 6 della st. 111, dove leggeva « quei con un cembol bee, quelli altri ridano », con *ridano* come presente indicativo in rima con *guidano* e *gridano* dei vv. 2 e 4. Così leggeva, infatti, la prima edizione bolognese (la lezione esatta è *guidono*, *gridono*, *ridono*). Il Tizzone accetta *ridano* come legittima forma del congiuntivo, e muta il costrutto in « que' par che ridano ».

Al v. 4 della st. 115 il Tizzone leggeva « d'intorno a lui le sue pecore pascono », dove *pascono* è in rima con *cascono* del v. 2 e *nascono* del v. 6. Così leggono i manoscritti e la prima edizione bolognese, ma ammettiamo pure che nella stampa a disposizione di messer Tizzone si leggesse al v. 2 *cascano*. Ne nasceva di conseguenza l'adattamento di *pascono* e di *nascono* in *pascano* e *nascano*, forme del congiuntivo. A tale adattamento si decide il Tizzone, mutando tutto il verso in « presso a sé par sue pecore che pascano »; e facendo dipendere, nelle sue intenzioni, da *par ... che* il congiuntivo *nascano* del v. 6, e perfino il verbo *siede* del v. 8, che il correttore muta nel congiuntivo *seggia*.

Al v. 2 della st. 26 del libro II il Tizzone leggeva probabilmente « quando sanza sospetto et arme giacciano », perché così legge la prima edizione bolognese, in rima con *allacciano* del v. 4 e con *imbracciano* del v. 6 (la lezione esatta è *giacciono, allacciono, imbracciono*, e in quest'ultimo caso anche l'edizione bolognese conserva la forma in *-ono*). Il Tizzone conserva *giacciano* come forma del congiuntivo, e quindi la necessità di mutare il costrutto in « senza sospetto par che giacciano ».

Più speditamente possiamo cavarcela per i sette casi (I 113, 7; 116, 7; II 4, 4; 9, 3; 31, 8; 36, 3; 45, 8), nei quali il grammatico non può accettare l'uso di *lui* e *lei* come soggetto: donde la sostituzione di *lei* con *ella* in I 113, 7; II 4, 4; 31, 8; 36, 3; 45, 8; la sostituzione di *e luî* con *et ei* in II 9, 3; e la soppressione di *lui* in 116, 7.

Che il Tizzone fosse un editore attento, risulta anche da casi in cui egli leggeva il verso con qualche sillaba di meno, e cercava di portarvi rimedio.

Al v. 1 della st. 11 del libro I l'edizione bolognese e le successive fino a quella di messer Tizzone leggevano « Poi quando nel ciel parean le stelle », con omissione di *già* che si trova in tutti i manoscritti. Il Tizzone rimedia aggiungendo *E* in principio di verso.

È probabile che in una situazione analoga il Tizzone si sia trovato per il v. 1 della 75 dove la lezione esatta, in cui concordano i manoscritti e quasi tutte le stampe, è « Voluttà con Bellezza si gavazza », ma c'è una stampa (Rusconi 1518) che il Tizzone potè aver presente, con la lezione *Voluttà con Belleza si guaza*, dove nell'ultima parola, per errore tipografico, doveva essere caduta la vocale *a* di *ga*: donde la necessità di rimediare alla perdita di una sillaba (« Voluttà con belleza ivi si guazza »).

Due casi riguardano la riluttanza di messer Tizzone ad accettare un particolare uso di *uom*. Nel v. 1 della st. 14 del libro I il Tizzone leggeva « Ah quanto è uom meschin chi cangia voglia », secondo la lezione errata (*chi* invece di *che*) della prima edizione bolognese. La soppressione di *uom* lo porta ad un riadattamento di tutta la frase (« Quanto è meschin colui che cangia voglia »).

Assai più vistoso è l'adattamento della frase per la soppressione di *uom* al v. 7 della st. 59, perché ne risentirà le conseguenze anche il verso successivo. Il Tizzone leggeva i due versi nella forma seguente: « Ahi, come poco a sé creder uom degge | ch'a virtute e fortuna Amor pon legge ». Eliminando *uom*, il Tizzone rimanipola così i due versi: « Et a ciò che a te poco creder deggi | ve' ch'a vertù a fortuna amor pon leggi ».

Due casi riguardano l'uso del pronome relativo. Al v. 7 della st. 107 il Tizzone leggeva « qual di cipresso ha il biondo capo avinto »,

dove *qual* è usato come pronome relativo riferito a *Ganimede* del verso precedente. Al grammatico non garba quest'uso di *qual* non preceduto dall'articolo: donde la necessità di mutare il verso in « lo quale ha di cipresso il capo avinto », con soppressione di *biondo*.

Meno chiaro è il vero motivo di un cambiamento operato al v. 4 della st. 47, che il Tizzone leggeva nella forma « de' quai tutta dipinta era sua vesta ». Al Tizzone non va forse la forma *quai*, oppure non accetta l'uso di *sua* non preceduto dall'articolo. Fatto si è che modifica il verso così: « di tanti era dipinta la sua vesta », mettento *di tanti* in relazione con *di quanti* del verso precedente.

Altra prova dell'attenzione con cui il Tizzone seguiva il suo testo si ha in alcuni casi in cui egli si accorgeva che la lezione che aveva presente doveva essere errata o non soddisfacente al senso, e cercava di porvi rimedio a suo modo.

Al v. 8 della st. 58 il Tizzone leggeva « vedi che tu se' ora chi pur dianzi eri », secondo il testo della prima edizione bolognese, oppure « vedi chi tu se' ora che pur dianzi eri », secondo il testo di qualche edizione, come quella di Nicolò Zopino del 1521 (la lezione esatta è « vedi chi tu se' or, chi pur dianzi eri »). Il Tizzone, sia che abbia avuto presente la lezione dell'edizione bolognese, sia quella della zopiniana, capisce che il senso non è soddisfacente, e modifica a questo modo « vedi che ora non se' chi pur dianzi eri », che per il senso è intuizione esatta della vera lezione.

Di una certa sagacia è anche il mutamento che il Tizzone opera al v. 6 della st. 110, che egli leggeva nella forma « pare in atto aver prese tai parole », secondo il testo della prima edizione bolognese e seguenti, confermato dai manoscritti. Il senso non risulta ben chiaro, e al Tizzone deve essere venuto in mente un passo analogo dantesco in *Purg.*, X, 43 (« e avea in atto impressa esta favella »). Tenendolo presente, egli modifica il verso del Poliziano in questa forma: « par che in atto abbia impresse tai parole ».

Al v. 2 della st. 25 del libro II la prima edizione bolognese leggeva « tosto ammonilli e partì sanza posa », dove *ammonilli* è lezione esatta confermata dai manoscritti, ma il Tizzone deve avere avuto presente un'edizione successiva, come la zopiniana del '21 o del '24, dove si legge *ammonirgli* invece di *ammonilli*. Il grammatico notò subito che in *ammonirgli* il pronome *gli* (*li*), che funge da complemento oggetto, dovrebbe riferirsi ad un sostantivo plurale; e invece si riferiva al nome proprio *Morfeo*, secondo la lezione dell'edizione bolognese e successive nei versi 7 e 8 della stanza precedente. Giustamente, quindi, il Tizzone pensò che dovesse leggersi *ammonirlo* e non *ammonirgli*. Senonché la lezione dell'edizione bolognese e successive nei versi 7 e 8 della st. 24 è errata, e in quella esatta *Morfeo* è accompagnato da *altri Sogni*, e quindi il plurale del pronome era

al suo posto. Ma qui importava rendere ragione del cambiamento di messer Tizzone.

A questo punto non reggo più al fastidio di continuare a dimostrare delle cose ovvie, già sostanzialmente affermate dal Carducci quasi un secolo fa, e lascio a chi ne ha voglia di rendersi ragione, quando c'è una ragione, del perché il Tizzone sostituì *lepri* con *capre* (I 88, 5), *ellera* con *erbetta* (107, 8), *divenire* con *diventare* (II 13, 3) ecc. Tiriamo, piuttosto, da quanto abbiamo detto fin qui, per rendere giustizia al Carducci contro le illazioni del Vianello, due conclusioni:

1) Il fatto che un così vistoso numero di varianti arbitrarie, che si trovano per la prima volta solo nell'edizione tizzoniana, passò nell'aldina del 1541, dimostra che la tizzoniana servì di base agli editori dell'aldina (si tenga presente che anche nell'aldina passò la tendenza alle uniformità grammaticali, e l'accettazione della forma *Giulio* invece di *Julio*.).

2) Le lezioni arbitrarie della tizzoniana sono opera di messer Tizzone. A questo riguardo, la difesa del Tizzone da parte del Vianello è inconsistente, anche nei limiti della discussione delle sei varianti accennate dal Carducci nell'Introduzione; ma avesse pur ragione il Vianello nelle obbiezioni a tali varianti, bisognerebbe dare ancora ragione del grosso (e cioè, di una quarantina di altre varianti che la tizzoniana ha in comune con l'aldina, e di altre ancora che, come vedremo presto, la tizzoniana ha in proprio). E il Vianello non doveva adagiarsi sui pochi esempi carducciani dell'Introduzione, e starsene contento a quella sola documentazione. A parte il fatto che il resto della documentazione, come già abbiamo detto, si trovava nelle note dell'edizione carducciana, egli aveva il dovere di fare da sé la collazione.

C'è, tuttavia, qualcosa da correggere nell'affermazione del Carducci, secondo cui l'edizione aldina riproduce fedelmente quella tizzoniana. La verità è che in questa ci sono altre lezioni arbitrarie o errori che non passarono nell'aldina. Ecco le più importanti del libro I (in parentesi la lezione esatta):

Tavola II.

I 7, 5 lascia un poco tacer tua (*lascia tacere un po' tuo*)
7, 6 che fe' squillar (*ch'io fo squillar*)
14, 2 o chi per lei (*o mai per lei*)
14, 5 perché leggera è più che al (*ché sempre è più leggier ch'al*)
14, 8 e viene e va (*e vanne e vien*)
26, 7 adorna (*adorni*)
26, 8 corna (*corni*)
27, 3 destavasi (*si destava*)
27, 8 di corna il ciel (*de' corni el cel*)
30, 3 spunta già (*spunta giù*)

32, 1 l'ombrosa (*la nevosa*)
35, 2 fodro (*foder*)
40, 5 con l'ardor (*con l'oro*; Aldina: *col ferro*)
51, 2 di pari (*di pura*)
54, 2 questa arbor (*questi arbor*)
56, 5 come marmo fiso (*come un marmo fisso*)
63, 7 molte note (*molta notte*)
112, 6 e lei (*e lui*)
121, 6 de la penneia (*della pennuta*).

Un'altra precisazione: il Vianello afferma che nell'aldina « confluirono varianti da tutte le stampe precedenti, compresa, naturalmente, quella tizzoniana ». Non è possibile mettere sullo stesso piano, nei rapporti con l'aldina, la stampa tizzoniana e *tutte* le stampe precedenti. Gli editori del'aldina tennero presente fondamentalmente la tizzoniana, ma si servivano di qualche altra edizione quando rifiutavano certe lezioni di messer Tizzone. È da tener presente, inoltre, che nell'aldina confluirono errori che erano nell'edizione tizzoniana, ma anche in altre precedenti, perché tali errori esistevano già nella prima edizione bolognese. A p. LXII-LXV della mia edizione c'è un elenco di sessantasei lezioni che la prima edizione bolognese ha diverse dalle corrispondenti secondo la tradizione manoscritta, e in gran parte esse passarono nelle edizioni successive, quindi anche nella tizzoniana e nell'aldina.

E veniamo ora alle obbiezioni che il Vianello muove alla mia affermazione che il correttore della tizzoniana ignorava completamente la tradizione manoscritta.

Francamente, dopo quello che abbiamo detto fin qui del testo della tizzoniana, dovrebbe risultare già evidente che la tradizione manoscritta è ignorata dal Tizzone, perché nessuno dei suoi interventi ha relazione alcuna con i manoscritti, e perché nella sua edizione sono rimasti errori e varianti presenti nelle edizioni precedenti, ma assenti dai manoscritti. Ma sentiamo che cosa dice il Vianello. In molti casi Tizzone si discosta dal testo della prima edizione bolognese « per darci la lezione più prossima o uguale a quella dei manoscritti ». E qui di seguito, un elenco di undici lezioni secondo la tradizione manoscritta, secondo B (la prima edizione bolognese) e secondo Tizzone. Fra queste undici lezioni figurano: *augelletto* di 44, 8 che in B era diventato *ugelletto*, e restituito alla sua forma esatta da Tizzone; e così *augelletti* di 55, 6; *la chiave* du 45, 2, diventata *le chiave* in B, e restituita alla forma esatta da Tizzone. Ma il grammatico Tizzone non aveva bisogno di ricorrere ai manoscritti per restituire alla forma letteraria toscana l'*ugelletto* di B, che d'altra parte adotta talvolta la forma esatta *augelletto*. Quanto a *la chiave*, il Tizzone diede nel giusto per caso. Egli voleva soltanto evitare il plurale in *e* di *chiave*.

Non si capisce che cosa ci stia a fare la lezione di 50, 8 (*altri* dei manoscritti, *altro* di B, *altra* di Tizzone). Se un avvicinamento

si deve fare, *altra* è più vicino ad *altro* di B che ad *altri* dei manoscritti. Assai semplicistica è la citazione della variante a I 14, 1: *che cangia* nei manoscritti, *chi cangia* in B, *che cangia* in Tizzone. Noi abbiamo già discusso sulla innovazione del Tizzone in questo verso che B leggeva « Ah quanto è uom meschin chi cangia voglia », e che il Tizzone, volendo eliminare *uom*, mutò in « Quanto è meschin colui che cangia voglia », dove è evidente che *colui che* è lo scioglimento di *chi*, secondo la lezione appunto di B.

Per *le mura* di 96, 1, che era diventato *le mure* in B, si ammetterà che il grammatico Tizzone volesse riportar *mure* al suo legittimo plurale, senza bisogno di scomodare i manoscritti. E poi, c'era già stata qualche edizione precedente, come la Giuntina del 1518, che aveva apportato la correzione.

Per la lezione di II 19,1 *li pesci, e pesci, i pesci*, non è vero che *i pesci* dell'edizione tizzoniana sia più vicino a *li pesci* dei manoscritti, perché, anzi, è da pensare che Tizzone abbia mutato da B la forma dell'articolo *e* in *i*. Ma c'è di più, ed è che l'edizione zopiniana aveva già *i*.

Al v. 2 della st. 107 B legge « or di serpente or d'un pastor fede », con lacuna di *fa* tra *pastor* e *fede*. Il Tizzone poteva facilmente correggere senza ricorrere ai manoscritti, ma non ne ha avuto bisogno perché la correzione era già in edizioni come la fiorentina del secolo XV, la giuntina del 1518, la zopiniana.

Nella giuntina era già la correzione di *fassi* in *fa sì* di II 44, 5.

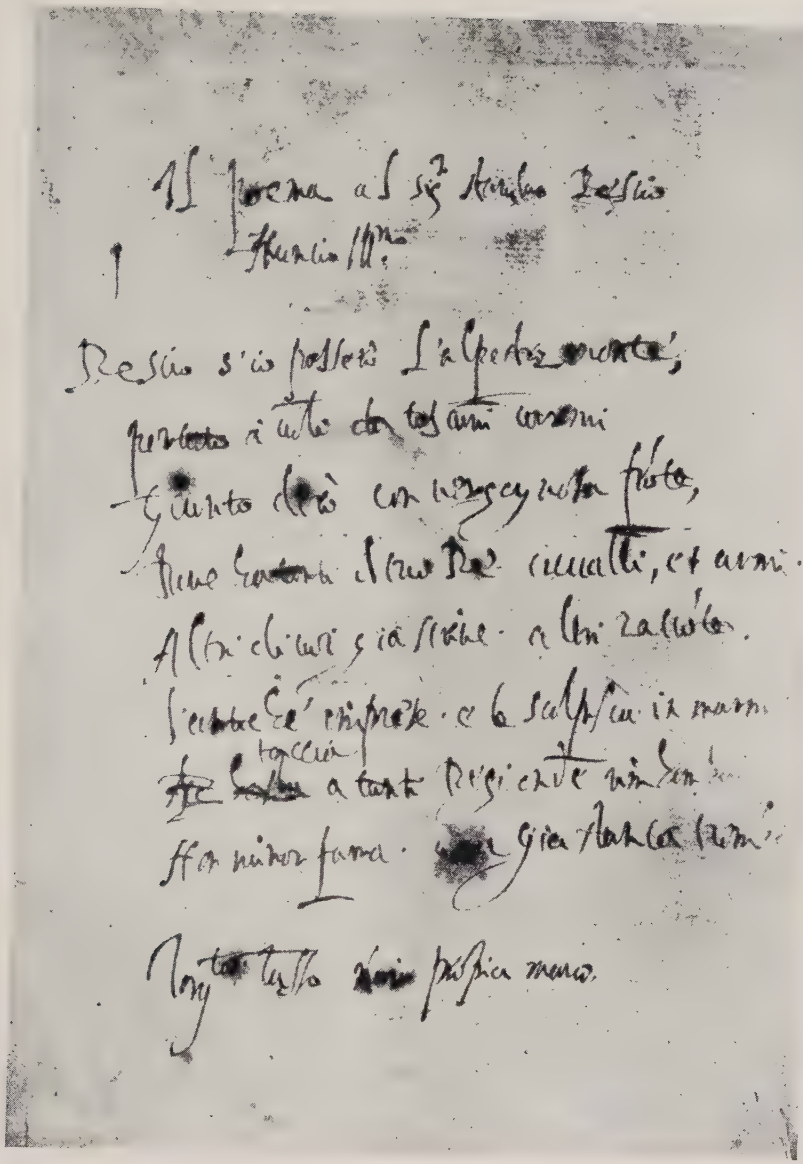
Per la lezione di 116, 7 che B leggeva « lui guata il mar che ondeggia le alpestre note », c'è da osservare che l'articolo *le* aggiunge una sillaba in più al verso, e che il senso non torna con quanto si dice nel verso successivo. Già nell'edizione fiorentina del secolo XV era stato eliminato l'articolo *le* e anche nella zopiniana. Messer Tizzone capì che per il senso occorreva la congiunzione *e*, che è appunto la lezione esatta dei manoscritti.

Altra felice, ma non difficile correzione di Tizzone è finalmente quella di II 31, 2, dove *tuo splendor* di B e delle edizioni successive fu cambiato in *suo splendor*, come è richiesto dal senso (« Alza gli occhi, Iulio, a quella fiamma | che come un sol col *suo* splendor t'adombra »). Per la lezione *cantor* (*cantar*) di 118, 8, che il Vianello ricorda in nota citando la recensione del Romano alla mia edizione, si tratta di un errore, infiltratosi, Dio sa come, nella mia edizione. C'è accordo fra manoscritti, prima edizione ed edizioni successive in *cantar*, e quindi non c'è luogo a discussione. Concludiamo: qualche correzione felice del Tizzone è dovuta all'attenzione con cui ha seguito il suo testo, come abbiamo visto a proposito di certi interventi. I manoscritti hanno tante e tali differenze rispetto al testo delle stampe, che se il Tizzone ne avesse avuto a disposizione qualcuno troveremmo nella sua edizione segni inequivocabili dell'uso che egli ne avrebbe fatto. E invece abbiamo la prova del contrario, perché

in tutti i suoi numerosi interventi non c'è traccia dell'uso di manoscritti; il che è confermato anche dal fatto che Tizzone ha lasciato nel suo testo varianti ed errori che si trovano nelle stampe anteriori alla sua, ma non nei manoscritti.

Il Vianello è un giovane, e si è messo a discorrere di cose per le quali non ha ancora la preparazione necessaria: ed è cosa che gli si può perdonare. Ma che dire dell'ammonimento fervoroso con cui si avvia alla conclusione del suo articolo? Leggiamo: « È, invece, consuetudine, anche della più qualificata filologia, attribuire a una stampa gli errori e le colpe di tutta una tradizione » ecc. ecc. Qui addirittura si esagera. Ascolti il mio consiglio il Vianello: si documenti meglio nel suo lavoro prima di avventarsi ad affermazioni destinate a rivelarsi infondate, e, soprattutto, non sia avaro di un certo credito agli studiosi che lo hanno preceduto. Pensi al generoso credito che ha fatto a lui la direzione di « Lettere Italiane » per la pubblicazione di questo suo, diciamo, non felice articolo.

VINCENZO PERNICONE.



L'ULTIMA OTTAVA DEL TASSO
(Facsimile dell'autografo).

L'ULTIMA OTTAVA DEL TASSO

Rescio, s'io passerò... — Fu, come è noto, primo il Ciampi a dar notizia dell'esistenza dell'autografo (da lui però non veduto) di questa ottava e a pubblicarne una trascrizione fornitagli dal libraio romano G. B. Petrucci (1).

L'ottava venne pubblicata quindi dal Rosini, in nota alla prefazione del volume XXXIII delle *Opere* (2), il quale non sembra però avesse tenuto presente l'articolo del Ciampi se, nel lamentare le lacune del proprio lavoro, dichiarava che il testo gli era stato comunicato dall' « egregio Monsignor Muzzarelli ». Mentre poi il Ciampi informava che l'esemplare della *Conquistata* contenente l'autografo era stato acquistato dal defunto « conte di Guilford » (3), il Rosini, tacendo questa circostanza, dichiarava: « si assicura che l'esemplare trovasi adesso nella Biblioteca di Lord Spencer » (4). La redazione Ciampi (o Petrucci) (5) e quella Rosini (o Muzzarelli) non differiscono tra loro che nell'interpunzione e nell'uso delle maiuscole: si noti comunque, all'inizio del sesto verso, *L'altere* del R. rispetto a *Le altere* del C. Da notare inoltre che mentre il Ciampi riproduceva, pur inesattamente, la firma (*Torquato Tasso sue* [sic] *propria mano*) e dichiarava, non meno inesattamente, che « sotto la data della edizione » vi era scritto *Authoris donum* (« di mano probabilmente di Stanislao Rescio »), il Rosini invece si limitava a riprodurre il

---

(1) Sebastiano Ciampi, *Alcune notizie di Stanislao Rescio polacco. Lettera al ch. sig. cav. Visconti*, « Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti », t. XXXVIII, Roma 1828, pp. 169-77.

(2) *Opere di T. T. ... poste in miglior ordine*, ecc., vol. XXXIII, Pisa 1832, p. VIII.

(3) Ciampi, art. cit., p. 170. Ritengo trattarsi di Frederick North, quinto Earl of Guilford (1766-1827), alcuni manoscritti della cui biblioteca si conservano al British Museum. Su di lui il *D. N. B.*, vol. XLI, pp. 164-66.

(4) Probabilmente George Spencer, quinto duca di Marlborough (1766-1840), noto per la sua bibliomania e la cui biblioteca di White Knights, presso Reading, andò in gran parte dispersa prima della sua morte (cfr. il *D. N. B.*, vol. LIII, pp. 354^{2}-55^{1}). La Bibliot. di Althorp, fondata da Charles Spencer e riordinata da George John Spencer (1758-1834) passò invece a formare la John Rylands Library di Manchester: cfr. vol. cit., p. 356^{1}.

(5) « Ottava che qui vi trascrivo », specificava il Ciampi, « come si trova nell'esemplare secondo la copia cavatane dal sig. Gio. Battista Petrucci stesso. » (p. 171).

testo dell'ottava, senza peraltro enunciare il dubbio del Ciampi (p. 171, nota 4), secondo cui al penultimo verso in luogo di *pregi* « potrebbe dire anche *regi*, non essendo ben chiara la prima lettera ». Il Ciampi ristampò in seguito l'articolo (1) e con esso l'ottava, non già, come vuole il Solerti, « con piccole varianti, causate dalla difficoltà di lettura » (2) — il Solerti non sembra tener conto del fatto che il Ciampi non vide mai l'autografo — ma con una grave omissione al primo verso (*Rescio io passerò* anziché *Rescio s'io* ecc.) e con alcune variazioni grafiche (*Nunzio* per *nuncio*, *pregii* per *pregi*), soprattutto nell'uso delle maiuscole, e interpuntive (alla fine del penultimo verso chiude, spezzando il discorso, una parentesi non mai aperta). Quanto alla firma, l'insostenibile *sue* veniva tacitamente emendato *di sua*. L'unico intervento critico fu in realtà esercitato dal Ciampi a proposito del già incriminato *pregi*, con l'alternativa, questa volta, non più di *regi* (che è addirittura taciuto, quasi non desse senso), ma di *fregi* (o, come scrive il Ciampi, *fregii*), « non essendo ben chiaro nell'originale se sia un p, o un f » (3). Il Guasti, a sua volta, ripubblicò l'ottava nella breve introduzione biografica alle lettere dell'ultimo periodo napoletano (1594) (4): dalle varianti *fregi* e *regi* offerte in nota come alternativa, dietro l'autorità del Ciampi, al *pregi* dell'ultimo verso, risulta chiaro che l'editore delle *Lettere* ha tenuto presenti, nella sua ristampa dell'ottava, entrambi gli articoli del Ciampi (che sono infatti da lui citati in una nota successiva), pur attenendosi opportunamente alla più corretta lezione del primo articolo. Che è poi la stessa seguita dal Solerti, con l'arbitraria (ma forse involontaria) soppressione di una virgola alla fine del terzo verso, nel cap. XXIX della *Vita*: *Gennaio-Novembre 1594* (5).

La data di composizione dell'ottava non può che coincidere, come meglio vedremo, con la data in cui venne offerto al Reszka l'esemplare della *Conquistata*. Il Ciampi ritiene che ciò avvenisse nel 1593 (6);

---

(1) Nella *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia*, ecc., t. III, Firenze 1842, art. Reszka (n. 28), pp. 16 sgg.

(2) *Le rime di T. T., edizione critica*, ecc., vol. I (*Bibliografia*), Bologna 1898, p. 344, n. 250.

(3) È curioso notare come nelle note all'ottava ristampata il Ciampi mutasse sostanzialmente alcune delle bizzarre interpretazioni da lui fornite ai singoli versi.

(4) *Le lettere di T. T. disposte per ordine di tempo*, ecc., vol. V, Firenze 1855, pp. 174-75. Il Guasti ristampò poi invariata l'ottava, ma senza note, ne *La vita di T. T. scritta dall'abate Pierantonio Serassi*, terza ediz. (da lui curata), Firenze 1858, p. 303, nota 2.

(5) A. Solerti, *Vita di T. T.*, vol. I (*La vita*), Torino-Roma 1895, p. 788.

(6) « Che nel tempo in cui Torquato pregava il Reszka di proteggerlo presso il re di Polonia [è questa una induzione che fa il paio con l'altra, ben definita « cervellotica » dal Guasti, secondo cui il T. intendesse recarsi in Polonia], fosse in molta angustia di spirito si conosce dall'anno nel quale fu stampata la Gerusalem con-

il Guasti e il Solerti inseriscono invece il testo dell'ottava nelle rispettive trattazioni dell'ultimo periodo napoletano (maggio-novembre 1594), mostrando di ritenere, più naturalmente invero, che allora appunto fosse stata presentata al Reszka copia del poema (1). Anche questa datazione va tuttavia rettificata sulla base degli elementi fornitici dall'analisi dell'esemplare stesso, che si trova nel reparto stampati del British Museum, con la segnatura C. 28. i. 2. (2).

È un esemplare dell'edizione romana (1593) (3): al verso del foglio di guardia della rilegatura (foglio che precede immediatamente quello contenente l'autografo) si legge questa nota manoscritta: « Si vegga il Serassi Vita del Tasso dalla Edizione di Roma 1785 pag. 4811 [*leggi* 482]. Qui si vedrá chi fosse questo Rescio, e quale la sua amicizia col Tasso. L'Ottava, ch'è di contro, ne prende lume — ». Al verso del foglio di guardia originale si legge anzitutto la dedica *Il Poema al sig^or^ Stanislao Rescio / Nuncio Ill.^mo^* Da notare che le parole *Il Poema* sono omesse nelle due edizioni Ciampi, come pure in quella Rosini, mentre il Guasti e il Solerti tacciono l'intera dedica. Il modo in cui appare scritta la parola Stanislao (con la seconda *s* sovrapposta alla *i* che precede) (4) è indicativa non soltanto della sciatteria che caratterizza l'intero autografo, quanto — ciò che maggiormente importa al nostro discorso — della condizione disagiata di chi scrisse. Segue quindi l'ottava, che trascrivo fedelmente:

Rescio s'io passerò L'alpestro monte,
Portato à uolo da toscani carmi
Giunto dirò con vergognosa frõte,
Dove ha tanti il tuo Re caualli, et armi ·
Altri di uoi gia scrive · altri raccõte.
L'antiche imprese · e le scolpisca in marmi·
Ne taccia a tanti Regi onde rimbomba
Non minor fama · u[n]a gia stanca tromba

Alcune osservazioni sul testo: al primo verso si legge *alpestro* e non già *alpestre* (come in tutti gli editori); nel sesto verso *L'antiche*

---

quistata cioè nel 1593, dovendosi credere che in quell'anno stesso presentasse al Reszka la copia suddetta coll'epigramma » (CIAMPI, *Bibliografia* cit., p. 17[2]).

(1) Sui rapporti tra il Tasso e il Reszka, allora ambasciatore di Sigismondo III re di Polonia nel reame di Napoli, si vedano le notizie fornite dal Solerti al l. c. (derivate in gran parte dal Serassi).

(2) Cfr. il *British Museum Catalogue of Printed Books*, vol. TANI-TAYLIRE, London 1897, p. 149. Il Solerti, nella *Vita* cit., vol. I, p. 789, scriveva, con riferimento all'esemplare in questione, « dove ora sia, non ho potuto sapere », e neppure se ne mostrava informato nella *Bibliografia* cit., che apparve un anno soltanto dopo la pubblicazione di questo volume.

(3) *Di / Gervsalemme / Conqvistata / del Sig. Torqvato Tasso / Libri XXIIII. / All'Ill.^mo^ et Rev.^mo^ Sig.^re^ / Il Signor / Cinthio Aldobrandini, / Card. di San Giorgio. / In Roma, M.D.XCIII. / Presso à Guglielmo Facciotti. / Con Priuilegi di N. S. della Serenissima Republica di Vinetia. / & di tutti gli altri Principi d'Italia.* in-4°.

(4) Il catalogo cit. (che riferisce, dell'ottava, la dedica e la firma) legge addirittura *Stanslao*.

(tutti gli editori *Le altere*; Rosini *L'altere*); nel verso successivo *taccia* è segnato al di sopra di un *Gesta* cassato e il *Ne* che precede appare intrecciato, o sovrapposto, a un *Le* (prova questa, da aggiungere alla generale sciatteria dello scritto, atta a farci stabilire che la redazione è originale e quindi, nel caso specifico, unica). Nel medesimo verso la parola *pregi* degli editori ben si presta come appunto sospettò il Ciampi (o piuttosto il Petrucci) ad esser letta *Regi* (il *Re* del quarto verso vale a confermare questa lezione, anche se la lettera iniziale nella parola in esame appare priva di tratto orizzontale alla base) ovvero *fregi* (*fronte* del terzo verso, con la tipica *f* lunga, varrebbe di per sé a far dissipare il sospetto: ma è anche vero che in autografi anteriori il gruppo *fr* è rappresentato con la *f* breve). Mi pare comunque che il senso logico dell'espressione richieda piuttosto *Regi*. All'ultimo verso leggo chiaramente *u*[*n*]*a* in luogo di *la* dei precedenti editori (la parola è contaminata da inchiostro spanto sulla lettera di mezzo: a causa della carta molto sottile la pagina risulta imbrattata d'inchiostro in diversi punti). Segue la firma *Torq*^{to} *Tasso* [*mia*] *propia mano*. Va ricordato che il Ciampi (l'unico tra gli editori a riprodurla) aveva dapprima trascritto *sue*, quindi *di sua*: le due lezioni sono da escludere senz'altro (la prima come assurda, la seconda come inesistente nell'autografo); pure da escludere la lezione *in*, fornita dal Catalogo del British Museum, basata, sono certo, sul segno lasciato dall'inchiostro caduto o spanto sulla parola e che ha assunto la foggia approssimativa di un *in*. La lezione *mia* non è incompatibile con le tracce superstiti della prima lettera. Leggo chiaramente *propia* (Ciampi e Catalogo *propria*), che è infatti la forma consueta all'ultimo Tasso (1).

Sull'autografia — è ormai perfino ozioso precisare — non ritengo si possano sollevare dubbi (2), anche se dal confronto con autografi anteriori risulta fin troppo evidente l'impazienza della mano (e fors'anche la debolezza degli occhi). Siamo quindi pervenuti al punto che maggiormente importa ora precisare: cioè la data di composizione. Trattandosi della redazione originale vergata sulla copia di omaggio del volume, tale data sarà la medesima, o quasi, di quella in cui il volume stesso venne ricevuto dal destinatario. Come si è visto, il Ciampi la fissava al 1593, il Guasti e il Solerti (quest'ultimo soltanto implicitamente) la riferivano al 1594. Essa ci viene in realtà indicata, senza possibilità di equivoco, dalla nota manoscritta, vergata indubbiamente dal Reszka, che si legge in calce al frontespizio: *Ab Avctore. Neapoli. 1595.* (e non già *Authoris donum*, come riferito dal Ciampi, cui il libraio romano avrà forse comunicato verbalmente

(1) « *Proprio* (parola rarissimamente adoprata nella *Liberata*) è sempre *propio* nel *Mondo...* » G. Petrocchi, *Nota* all'ediz. critica del *Mondo Creato*, Firenze 1951, p. 332.

(2) Da notare che il Catalogo del British Museum non segnala l'autografia.

questo particolare, senza neppur rilevare la presenza della data) (1). Se ne deduce che il Tasso inviò all'amico polacco l'esemplare in questione non prima che fossero trascorsi almeno due mesi dal suo arrivo a Roma (dove già si trovava il 2 novembre 1594) (2). Nulla esclude tuttavia che l'invio fosse eseguito più tardi, nei mesi, o magari nei giorni, che precedettero immediatamente la morte del poeta (le particolarità rilevate nella scrittura e il carattere generale della grafia ci mostrano a sufficienza la condizione disagiata in cui l'autografo venne redatto): di modo che questa, che è da ritenere l'ultima ottava composta dal poeta, potrebbe pur rappresentare il suo componimento più tardo. Ma non intendo valermi di un argomento « e silentio » per suffragare tale ipotesi (3).

Resta da chiarire quale « occasione » avesse spinto il Tasso, in un periodo di particolare scetticismo (quando perfino il prospettato alloro capitolino lo lasciava ormai indifferente) e di spietata aridità poetica, o semplicemente versificatoria, a esprimere nel metro della *Liberata* e del suo aborto (a lui più caro) un sogno di fama lontana che implica un preciso complimento a un remoto re straniero. Dirò anzi che, date le circostanze in cui esso venne attuato, va addirittura chiarito il motivo stesso dell'invio della *Conquistata* al Reszka in un periodo successivo, e non soltanto cronologicamente, a quello napoletano in cui i due uomini ebbero, come sappiamo, contatti e occasioni frequenti di letterarie conversazioni: e ciò avveniva già ad un anno di distanza dalla pubblicazione romana del poema. Il rinvio al Serassi, contenuto nella riportata nota del foglio di guardia dell'esemplare, può guidarci ad intendere, oltre al carattere dei rapporti tra il Tasso e il Reszka durante il soggiorno napoletano del primo, anche il significato di quel riferimento, contenuto nell'ottava, ai *toscani carmi* (4) del poeta: ma non vale a farci intendere

---

(1) Anche questa nota è riportata nel Catal. del British Museum con l'osservazione: *in a different handwriting* (vol. cit., l. c.).

(2) Cfr. SOLERTI, *Vita* cit., I, p. 794: « per la procura stesa dal Tasso in Vaticano il 2 novembre dobbiamo riportare ancora più addietro [del 10 nov.] il suo ritorno [a Roma] ».

(3) Degli scarsissimi versi composti in questo periodo, e di cui si è finora avuto notizia, non resta, che io sappia, altro che un epigramma latino, oltre ai due sonetti presentati al Pontefice in occasione dell'anniversario della sua coronazione: cfr. SOLERTI, vol. cit., pp. 801-03 (dove sono pure fornite le prove della intolleranza del Tasso a versificare durante l'ultimo periodo della sua vita).

(4) Nella prima ediz. della *Vita* (p. 482, nota 4) il Serassi citava una lettera, o brano di lettera, inviata dal Reszka « a Gherardo Vossio Prete Fiammingo, che sta a cart. 237 e segg. della parte II. *Stanislai Rescii Epistolarum: Neapoli apud Jo. Jacobum Carlinum & Antonium Pacem 1598.* in 8. ». Il brano, ristampato nelle successive edizioni della *Vita*, venne accolto anche dal SOLERTI, op. cit., p. 788, nota 2, che ne ammodernò la grafia, e quindi, ultimamente, dal PETROCCHI, nell'op. cit., p. 315. Non mi è stato possibile vedere questa « parte II » delle epistole resciane (noto tuttavia che il CZUBEK nella *Przedmowa* alla sua edizione di *Stanislai Rescii Diarium* (*1583-1589*) (*Archiwum do dziejów literatury i oświaty*

né l'occasione dell'omaggio (che pur sarebbe stato naturale qualora effettuato in Napoli), né il trapasso, nell'ottava stessa, dal motivo suddetto all'elogio epico di Sigismondo III, il re di Polonia, che pur sappiamo quanto fosse scarsamente inclinato alle imprese militari (1). Eppurre converrà partire proprio dall'analisi di questo trapasso e cioè, in sostanza, dell'ottava in sé, per poter in seguito individuare l'elemento esteriore che varrà a fornirci la risposta per il quesito proposto. Va anzitutto stabilito se si tratta di un epigramma di risposta o di proposta: sicuramente di risposta (e la « proposta », in tal caso, avrà ben potuto esser costituita da una lettera del Reszka). Infatti non è contenuto in esso alcun elogio specifico nei confronti del destinatario, come neppure vi è inserita alcuna allusione a lui pertinente (2) (tenuto conto, s'intende, che essendo il R. ambasciatore, le lodi al re si riflettono sul suo rappresentante): ad eccezione di un riferimento che discuteremo tra poco. I primi due versi sembrano invece r i s p o n d e r e puntualmente ad un augurio di fama oltremontana in virtù di quei *toscani carmi* che il prelato polacco cominciava tanto ad apprezzare. Rimane da spiegare il trapasso (*Giunto... Dove ha tanti il tuo Re cavalli, et armi*): non ritengo infatti che il dotto prelato avesse potuto enunciare, nella supposta lettera di « proposta », la forza dell'esercito reale ovvero avesse esortato il Tasso a cantare le glorie di esso (in tal caso, infatti, il poeta, che si trovava nelle ben note condizioni di salute e di spirito, o avrebbe cortesemente ricusato, o avrebbe imbastito una composizione, a dir così, « ufficiale », e non già un frettoloso epigramma *ad personam* apposto alla copia di un suo libro). I due versi che seguono mi sembrano decisamente rivelatori — *Altri di voi già scrive, altri racconte L'antiche imprese...* — e su di essi gioverà ora indugiare. Incautamente il Solerti, fuorviato dall'erroneo *altere*, osservava: « si potrebbe capire che il Reszka stava scrivendo una storia delle imprese di Sigismondo... » (*Vita* cit., I, p. 789). Ma, va obiettato, quanto alle *imprese* il Tasso adopera un congiuntivo concessivo (*racconte*) cui se ne accompagna un altro espresso subito dopo: *e le scolpisca in marmi* (si dovrebbe

---

w Polsce, Tom XV. Część 1), w Krakowie 1915, p. XVI, nota 1, vi si riferisce come a *... liber posterior, Neapoli 1598*) e torno quindi a citare il brano, per comodità di chi legge, conforme alla lezione « archetipa » del Serassi: « Narro tibi. Multi mihi in hoc genere nimis dulces, bonique pleni succi sermones ante biennium intercesserunt cum amicissimo viro Torquato Tasso, Hetruscae linguae, nostro isto seculo, gravissimo desideratissimo Scriptore; cum ad cujusdam funus peponis Poema suum plane divinum de divino sex dierum Opere nobis praelegisset. Post cujus sermonem aequior jam esse caepi Tuscanismis linguae latinae, dicam quod tunc dixi, delicatissimis lanistis *ec.* ».

(1) Su Sigismondo III Wasa, re di Polonia e di Svezia, si veda l'art. di G[IOVANNI] M[AVER] nel vol. XXXI dell'*Enciclopedia Italiana* (pp. 749^{2}-750^{1}).

(2) Cfr. per contro il sonetto *Napoli mia c'a peregrini egregi*, ristampato dal Ciampi nei due articoli cit. Nell'ediz. Rosini delle *Opere* si trova a p. 26 del vol. XXXII (Pisa 1831).

forse capire anche che il Reszka stesse « scolpendo » le imprese del proprio re?). Ad un'opera composta dal destinatario si allude, in realtà, soltanto nell'emistichio *Altri di voi già scrive* (*scrive*, si badi, e non *narra* o *canta*), che sembra riferirsi ad uno scritto apparso da poco tempo. Tra i lavori a me noti del Rescio anteriori alla morte del Tasso vi è — oltre al già citato *Diarium* (allora inedito) (1), all'edizione degli *Opera omnia* dell'Osio (1584), seguita dalla biografia del medesimo (Roma 1587), alla *Ministromachia* (Colonia 1592) e alla *Spongia* progesuitica (Napoli 1592) — il *liber unus* delle lettere pubblicato a Napoli nel 1594 (2). Le lettere, nel loro complesso, hanno una precisa intonazione politica che non è qui il caso di analizzare. Sarà sufficiente al nostro assunto notare come in esse si tenda, da una parte, ad esortare i capi del regno polacco nel proseguimento della politica cattolica sia sul piano ideologico che su quello militare — e ciò risulta chiaro fin dalle prime due lettere della raccolta dirette a Stefano I (3) — dall'altra, a convincere la corte pontificia della persistente efficacia di tale politica in Polonia. La necessità di un simile sforzo diplomatico appare evidente ove lo si confronti con l'ambigua situazione creatasi con l'elezione di Sigismondo III (1587), assai meno ligio del suo predecessore alla linea ortodossa della politica polacca (4). L'espressione più audace dell'azione del Reszka sul piano diplomatico è rappresentata dalla *Oratio Stanislai Rescii pro praestanda Sixto V Pont. Sigismundi Tertij Poloniae Regis nomine obedientia* (*Scripta sed non recitata*) (5), che è un vero e proprio panegirico del re, del quale si esaltano, accanto alle opere civili e religiose, la forza militare e i successi bellici contro gli sci-

---

(1) Citato sopra, p. 5, nota 4. Di questo diario, allora inedito, diede notizia il D'Ancona dietro segnalazione di uno studioso polacco (cfr. A. D'Ancona, *L'Italia alla fine del secolo XVI, Giornale di viaggio di Michel de Montaigne*, ecc., Città di Castello 1895, pp. 330-31, nota): la notizia venne quindi ripresa dal Solerti (*Vita* cit., I, p. 789).

(2) *Stanislai / Rescii / Epistularvm / Liber Vnvs. / Qvibus Nonnvlla / eiusdem Auctoris. / Pia exercitia / Pijs Lectoribus non indigna Pij quidam Viri / adiungenda putauerunt.* / [Impresa] / *Ex officina Horatio Saluiani. / Neapoli, Apud Io. Iacobum Carlinum, & / Antonium Pacem. M.D.XC.IV.* Va unito al precedente l'opuscolo *Piarvm / Meditationvm / progimnas-/mata. / Stanislai Rescii.* / (...) / *In Napoli, Appresso Gio. Iacomo Carlino, / & Antonio Pace: - 1594.*

(3) Op. cit., pp. 1-4 e 4-11. Nella seconda, datata « in agro Tusculano. XXI. Ianuar. 1584 », è detto tra l'altro: « Non satis tibi putas, o Rex, immanem hostem vicisse; triumphos duxisse; Regni fines protulisse; sempiternã tuo nomini laudem & gloriam castris & armis parauisse: nullam etiam in summa Regni tui pace, pacem; nullam tibi requiem concedendam existimas, nisi cum requie Sanctae Ecclesiae periclitantis... » (p. 5).

(4) Cfr. Maver, art. cit. e su Stefano I Bàthory, re di Polonia, l'art. dello stesso nell'op. cit., vol. XXXII, pp. 662^{2}-663^{1}.

(5) S. Rescii, op. cit., pp. 335-60. L'orazione si apre con le parole « S I G I - S M V N D V S . Dei Gratia Rex Poloniae potentissimus, Regnorum Suetiae, Gothiae, Vandaliae, haeres & designatus successor. Magnus Dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoniae, Samagitiae, Liuoniae, Filãdiae. » (p. 335).

smatici. Da una pur disattenta lettura di questa orazione non può insomma non ricever luce il preciso riferimento tassiano ai *tanti... cavalli et armi* del re (1), come dure a quella *fama*, non indegna delle *antiche imprese*, su cui s'impernia l'intera strofe e di cui è intessuto l'intero discorso del Reszka (2).

Se i primi due versi dell'ottava erano valsi a farci meglio intendere il carattere dell'epigramma, che va quindi inteso come una replica in versi ad un complimento del Reszka — fosse esso espresso per lettera o in forma di dedica — le considerazioni che precedono ci persuadono che quel complimento accompagnò l'invio del *liber unus* delle epistole resciane poco prima pubblicato. Si spiega così il significato simbolico del dono del poeta, ormai prossimo a morte, che volle, con una risposta infelice ma coraggiosa, confondere nell'esaltazione epica le imprese dei re polacchi e quelle del proprio eroe: da lui cantate per l'ultima volta con la *già stanca tromba* della *Conquistata* (3).

GIOVANNI AQUILECCHIA.

---

(1) « Ducenta ex omni Regno nobilissimorũ equitum millia castris, armis, equis, animis, ad Regni Religionisque defensionem instructa, cum opus est in acie recensentur, Sueta bello pectora, scientiae Mauortiae expertissima, aspra magistra vulnerum, tota in cruorem prona, solam sua nobilitate dignam arbitrantia castris, & armis partam paratamque gloriam. » (p. 358).

(2) Mi limito a citare qui un brano assai significativo: « Taceos [*sic*] Scismate infames Moscos: eiusquam sustines B. P. diuinae tuae potestatis & authoritatis hostes infessi/mos: bello & armis repressos. » (pp. 337-38).

(3) A proposito delle notizie qui riportate circa le vicende dell'esemplare della *Conquistata* contenente l'autografo, aggiungo sulle bozze che esso venne acquistato dal British Museum (per 13 ghinee) il 9 aprile 1845 nella vendita all'asta, effettuata da Sotheby in Londra, della biblioteca di Benjamin Heywood Bright. Nel catalogo relativo (*S.-C. S.*, 259) veniva così presentato: « Tasso (Torquato) Gerusalemme Conquistata - 4.to *Rom.* 1593 [This most interesting volume was a present from Tasso to Stanislao Rescio. On the title is written ' Ab Auctore Neapoli, 1595 ' and on the fly leaf is *An Autograph Sonnet subscribed ' Torq^to Tasso soi* (sic!) *propria mano* '] » (p. 344, n. 551). Ringrazio D. E. Rhodes, del British Museum, che mi ha cortesemente indicato il luogo citato.

ADDENDUM. — Nelle pagine che precedono non ho tenuto conto, perché sfuggitomi, dell'articolo che Luigi Locatelli pubblicò nel « Bollettino della civica Biblioteca di Bergamo », anno XIX, n. 1 (gennaio-marzo 1925): *L'autografo della ottava che Torquato Tasso scrisse per Mons. Reszka* (pp. 32-34). Il Locatelli segue dichiaratamente il Solerti per le notizie riguardanti i rapporti del Tasso con il Reszka. Quanto all'ottava, egli dichiara di trascrivere l'autografo tassiano « esattamente, colle abbreviature e quasi senza interpunzioni così come sta » (p. 32) e poco dopo definisce la sua una « esatta e completa trascrizione dell'autografo » (p. 33). A dire il vero, la sua è sì una trascrizione completa, ma non certamente esatta: a parte infatti numerose inesattezze grafiche e interpuntive e ad alcuni errori di lettura, analoghi a quelli trasmessi dai precedenti editori, — inserisce il punto fermo dopo *Rescio*, legge *alpestre* per *alpestro*, *altere* per *antiche*, accoglie, senza discuterla, la lezione *pregi* nel settimo verso, modernizza la grafia della *u* = *v*, elimina i segni interpuntivi dopo le parole *frôte*, *cavalli*, *armi*, *scrive*, *racôte* (sic: con la scempia), *imprese*; segna la virgola dopo *fama*, legge *la già* per *u[n]a*

gia e chiude l'ottava con il punto fermo — termina la trascrizione stessa ponendo, in luogo della firma, la formula *Di mano propria del tasso*, che è ovviamente inventata. Si resta anzi talmente perplessi dinanzi a questa manifesta alterazione, da essere indotti a pensare che il buon L. l'abbia attuata istintivamente a conforto della propria tesi — che costituisce comunque la parte originale del contributo — secondo cui il titolo *Il poema* ecc. starebbe ad indicare che « l' ' io ' dell'ottava, piuttosto che il Tasso, personalizza invece lo stesso ' poema ' che veniva in quel momento donato dal Tasso a Mons. Reszka » (p. 33): tesi che, sia qui detto per inciso, ove accettata, verrebbe in certo modo a convalidare la nostra conclusione. Quanto alla datazione dell'ottava, il L., che accetta passivamente quella tradizionale accolta dal Solerti, non si sgomenta dinanzi alla nota da lui trascritta con le solite varianti interpuntive « Ab Auctore: Neapoli, 1595 », immaginando che « forse fu solo dopo la morte e le magnifiche onoranze rese al Tasso, che Mons. Reszka trovò utile di segnalare la circostanza che il volume gli era stato donato proprio dallo stesso poeta, la cui fama allora volava dovunque incontrastata e sovrana » (p. 34): ipotesi, a me sembra, per lo meno ingenua.

Sono gratissimo al prof. J. H. Whitfield, il quale mi ha comunicato l'esatta lettura della prima parola del sesto verso (da me già fraintesa conforme ai precedenti editori) ed ha cortesemente vagliato e discusso l'intera mia trascrizione, fornendomi preziosi suggerimenti.

DUE LETTERE INEDITE DI L. A. MURATORI

Pubblichiamo qui due lettere sconosciute di L. A. Muratori, sfuggite a quell'appassionato ricercatore che fu Matteo Càmpori, cui si deve la grande raccolta dell'epistolario muratoriano, in 14 volumi, èditi dal 1901 al 1922 (1). In entrambe, si nota quella prudenziale spregiudicatezza che fece del Muratori, pur così ligio alla osservanza religiosa, uno spirito libero del suo tempo. Le due lettere, del 1725 e del 1728, appartengono al periodo della più intensa attività muratoriana. Come si sa, nella quiete della corte e della biblioteca estense, il Muratori, sacerdote degnissimo, credente fervido e fermo con una sua particolare dolcezza ingenua, devoto profondamente ai dommi e alla Chiesa, improntò tutta la multiforme opera sua entro un'intuizione e concezione del mondo perfettamente adeguata alle esigenze della fede cattolica. Questo non gli impedì affatto, anzi lo infervorò di più a combattere ogni pericolosa intolleranza, a dir sempre schietto e pur misurato il suo pensiero, senza temere troppo le ire dei fanatici.

La prima lettera è diretta al Conte Nicolò Coardi di Quarto, il cui lavoro sul *Panegirico di Traiano*, scritto da Plinio ha indubbie doti di diligente informazione e di stile disinvolto (2); ma

---

(1) Gli autografi qui pubblicati sono in possesso del Dott. Mario Becchis, a Torino. Una prima notizia delle due lettere la demmo nel *Mattino* di Napoli, del 18 marzo 1955. Intorno alle lacune ed agli arbitrî dell'epistolario èdito dal Càmpori, si veda E. Rossi, *Tre lettere di L. A. Muratori*, in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano* (1941, n. 57). Cfr. questo *Giornale*, 118, p. 205; e T. Sorbelli, *Bibliografia muratoriana*, Modena, 1943.

(2) Diamo integralmente la lettera di risposta del Conte Coardi al Muratori, conservata nella Biblioteca Estense di Modena: « Fra i compatimenti di cui sono stato favorito in occasione dell'opera consaputa, posso ben assicurare V. S. Ill.ma che m'è stato gratissimo quello che ricevo nel gentilissimo suo foglio delli 18 dello scaduto mese e che non saprei abastanza ringraziarla, né abastanza gloriarmene vedendomi così ben lodato da persona di tanta riputazione nella repubblica letteraria, e di più dotata d'una franchezza e tal cordialità che mi rende carissima anche la sua critica circa l'aver io preferito il francese all'italiano e la minaccia ch'ella mi fa di peggio in caso di recidiva; sopra del ché non le posso dir altro che quello dissi al Sig. Marchese Scipione Maffei, quale mi favorì d'un simile rimprovero; cioè ch'essendo io sempre stato pochissimo contento di tutte le traduzioni francesi, se ben molto decantate, mi venne in capo di farne una del *Panegirico di Traiano*

l'essere stato scritto in lingua francese — pur nel secolo tanto « infranciosato », specie nel Piemonte — costituiva, pel Muratori, un gravissimo torto. E prodigandosi, in modo eccessivo, nelle lodi generiche, egli non manca di dire al Coardi il fatto suo, parlando da vero italiano a chi voleva piuttosto apparir francese al solo scopo di dar maggior risalto all'opera erudita. Ecco la lettera:

---

in detta lingua così esatta che fosse quella nazione in obligo di confessare, che toccava ad un italiano il fargli vedere non essere impossibile il tradurre letteralmente anco nella loro lingua, purché non si voglia preferire l'eleganza di questa alla fedeltà dovuta all'originale; e vedrà V. S. Ill.ma dalla copia che qui le trasmetto di lettera scrittami dal celebre Sig. Fontenelle, che non è andata delusa del tutto questa mia vanità, mentre egli trova ch'ho preso, in quella mia fatica, un certo gusto di traduzione esattamente letterale che gli piace molto, e che è un pezzo che desiderava inutilmente, ch'il mio stile rappresenta quello dell'originale e che in ciò sta la perfezione. Per altro poi posso ben accertare V. S. Ill.ma ch'il mio primo pensiero e studio fu di mettere Orazio in italiano con alcune note, per mio solo compiacimento e piacere; e che se ho dato fuori prima l'altr'opera, è stato perché avea destinato quel *Panegirico* al nostro Real Principe, come cosa ch'è sempre stata e sempre sarà un vero modello di tutti i Principi del mondo.

« Ora che ciò è fatto, comunque sia riuscito, mi sono di nuovo applicato ad Orazio, per essere questo e Plinio, sopra tutti gl'antichi, i due miei favoritissimi autori, ed ugualmente pieni, anzi a mio giudizio fonti di infiniti tesori nel morale; e sto attualmente rivedendo e correggendo il travaglio fattone molti anni fa, né so se in ciò pure non incontrerò qualche nuovo soggetto di critica, essendomi interamente valuto dell'annotazioni del Sig. Dacier, ma non però della sua traduzione che mi è anzi dispiaciuta non meno di tante altre; il mio maggior studio è stato, ed è, di farne una versione letterale quanto si possa, ancorché dovessi esserne biasimato da tutti i più zelanti della lingua italiana, quali so che non la cedono ai più zelanti della francese.

« V'è chi ha voluto distormene allegandomi che ve ne siano già molte, e massime quella del Fabrini; il ché sarebbe senza alcun dubbio per me il più sano partito; ma, oltre che l'altre sono più tosto parafrasi che traduzioni e non abbracciano tutta l'opera, quella del Fabrini che l'abbraccia tutta, m'è paruta tanto difettosa dopo averla di nuovo letta ed esaminata, che quasi mi sono pentito della lode datagli in una delle mie note su Plinio, e che m'è anzi cresciuto non poco il desiderio di vederne una più esatta, non senza sospetto che nessuno l'abbia intrapresa, forse per non voler ricorrere all'aiuto d'un Autore oltramontano; ma per me ch'amo il vero da dovunque venga, ho facilmente superato tale scrupolo, e son persuaso che niuno ha così bene inteso Orazio come il signor Dacier, né più mal tradotto, per quell'eccessivo rispetto portato alla purità della sua lingua, e solito a darsi da tutti per scusa; mi son servito adunque delle sue spiegazioni per tradurlo più fedelmente in italiano e renderlo, se non dilettevole, almeno ben intelligibile ai suoi amatori, che non leggono il Dacier, mettendo pure in detta lingua la maggior parte delle bellissime sue annotazioni francesi.

« Quanto volontieri manderei pure a V. S. Ill.ma l'opera, finita ch'io l'abbia, con pregarla istantemente di farne tutto ciò che più le piacesse e stimasse, e non usarvi indulgenza alcuna fuori che rispetto ad alcune parole ch'avranno del latinismo, quali confesso d'aver ricercate e procurate con la stessa diligenza ch'altri avrebbono usata per fuggirle, parendomi che non dovrebbono essere tanto abborrite, e dovrebbono anzi essere ben permesse almeno in materia di traduzione. Ma la lontananza e le più importanti occupazioni ch'intendo abbi V. S. Ill.ma non mi lasciano sperare tanta fortuna, e solo mi ristringerò a pregarla di credere che non vi sarà mai chi sia con maggior ossequio e stima ed affetto ecc. » (Torino, 7 luglio 1725).

Ill.mo Sig.re e Pron.e Col.mo

Signor sì, che ho letto, ed ho trovato, che il Panegirico di Plinio pubblicato da V. S. illma col corredo di tante belle annotazioni, è un'opera insigne e bastante ad assicurare all'immortalità il nome dell'autore. Ho trovato, e insieme ammirato, la scelta sua e varia erudizione, un ottimo gusto nella politica, nella morale e nella storia, e un fine discernimento critico: pregi tutti, per gli quali ho gran motivo di rallegrarmi sommamente con V. S. illma, e molto più meco, da che un Cav.re sì dotto, sì giudicioso, e che possiede un complesso di sì rare doti, ha voluto onorar me, non solamente col dono stimatissimo di sì bel dono, ma con quello ancora della sua a me più cara padronanza. Leggeran certo tutti, e con particolar piacere, in questa sua fattura la felicità del di lei talento e raro sapere; ma non tutti al pari di me conosceranno quanta sia la di lei gentilezza e bontà, avendone io goduto un saggio sì distinto nel ricevere un dono prezioso senza alcun precedente merito mio, e per solo istinto del suo generoso cuore. Pertanto eccomi a renderle i più vivi ed umili ringraziamenti per un favore sì segnalato, ed ad assicurarla che già mi sono avvolato al numero degli ammiratori del di lei felice ingegno, e molto più desidero di potermi comprovare quel divoto e affettuoso servitore, che sua mercé ho cominciato ad esserle, e non finirò mai d'essere. E per darle di questa mia vera corrispondenza un saggio, si contenti pure V. S. illma ch'io le faccia qui un po' di critica, non già all'opera sua, per cui ho solamente ed avrò lodi e congratulazioni, ma sì bene all'aver ella scritto in franzese. Io italiano mi sento nascere in cuore un po' di bile al vedere che un Cav.re italiano, il quale potrebbe e dovrebbe dar gloria alla patria e alla lingua propria, e vive in città italiana e sotto un re che signoreggia sì bella parte d'Italia, sicuramente da anteporsi alla Savoie, e infino alle Sardegne, voglia far servire il suo talento e stile all'ingrandimento d'una nazione forestiera, che noi stessi abbiam caro d'aver cacciata fuori d'Italia. Sembra a me che questo sia un prostituirsi agli oltremontani, e un poco amore alla nostra nazione. Nulla di più aggiungo; ma se V. S. illma non la dismetterà d'incensare i franzesi con pregiudizio della nostra lingua, si prepari ad udire qualche cosa di peggio. Del resto io sommamente bramo ch'ella s'applichi ad altre opere per accrescere il capitale della gloria propria, e tanto più che l'esempio luminoso di chi è Riformatore di cotesta Università servirà di maggior stimolo a i professori, che leggono costì, acciocché anch'essi a gara arricchiscano di nobili parti la repubblica letteraria, siccome ultimamente ha fatto il Sig. Campiani. Nello stesso tempo bramo e sospiro le occasioni di poterle co' fatti comprovare quel singolare ossequio che le debbo, e con cui ora mi professo.

di V. S. illma Um.mo div.mo ed obbl.mo Ser.re

Modena, 18 giugno 1725. Lodov.o Ant.o Muratori.

La corrispondenza epistolare tra i due pare che continuasse. Ci è conservato infatti (sempre all'Estense) una lettera del Coardi, in data 24 novembre 1725. Poichè in essa si accenna a precedenti giudizî in materia del Muratori, la diamo qui.

L'espressioni continuatemi da VS. Ill.ma sopra il mio Plinio mi riescono sempre più care e preziose, e gli avvertimenti de' quali mi favorisce concernenti l'incominciata traduzione d'Orazio m'obbligano al maggior segno, e mi danno un grande animo a proseguirne l'impresa, essendone non poco dissuaso dal sommo rispetto che scorgo in tutti per la lingua natia senza riflettere quanto sia differente il tradurre fedelmente dal comporre, o parafrasare: le scappate di quest'autore in qualche disonestà saranno scansate secondo i suoi prudentissimi cenni, ne mancherò di dare tutto il risalto che potrò a i tratti ed insegnamenti di buona filosofia di cui egli abbonda, persuaso per altro dal suo parlare non meno contro i falsi epicurei che contro i falsi stoici ch'egli sapea scegliere il buono da tutti e non avea giurato nelle parole d'alcuno, fuorché in quelle di Socrate e di Platone, quali non cessa mai di lodare: in somma egli era, come VS. Ill.ma lo descrive ottimamente, un buon maestro della più sana morale, un galantuomo che non andava a caccia di vespe, che si contentava di poco anzi pochissimo, se ben potesse aver molto, che penetrava nelle fibre de propri ed altrui costumi, e per fine tanto uniforme a se stesso, sodo e costante nelle massime più essenziali, quanto lo sia stato Plinio, avendo ambidue nelle loro opere fatta una continua guerra a' vizi, esaltata indefessamente la virtù, ed illustrati al pari i due più gran Principi ch'abbia avuto il mondo. Io dicea nell'altra mia, ch'avrei ben desiderato poter mandar a VS. Ill.ma tutta l'opera finita che fosse, e forse che avrò l'onore di mandargliene un giorno qualche mostra, essendo a ciò invitato dal vederla tanto amante dell'originale che mi persuado non ne troverà mai troppo somigliante la traduzione. Soggiungnendole che vorrei ben ch'ella si fosse presa il tempo che volea per un trattato de' costumi dei letterati, sicuro che sarebbe per me d'un piacere infinito per l'opinione sempre avuta, come vedrà in qualche nota su Plinio, ch'un grande ingegno ed isquisito potrà ben sì trovarsi in un uomo dissoluto come un Sallustio, ma non già in un maligno, e scellerato come un Tacito. Dovendo questa sorta di gente dare necessariamente nel falso; e che un tal assunto sarebbe utilissimo a tutti, ed a niuno men pericoloso, che a VS. Ill.ma quale ha saputo nel suo trattato del buon gusto scuoprire molte verità anche nei più famosi autori, senza che né essi né i loro parziali se ne possino dolere; e qui con ogni sincero affetto ed ossequio mi protesto, ecc.

Il trattato, cui si accenna nella lettera, è l'ampia dissertazione *De ingeniorum moderatione in religionis negotio*, stampata a Pa-

rigi, nel 1714. In essa, come nelle altre opere filosofiche e teologiche, il Muratori si rivela aperto difensore della tolleranza, fiero avversario d'ogni bigotteria e d'ogni superstizione, animato da un sentimento puramente evangelico della carità (1).

Il destinatario della seconda lettera muratoriana, in data 26 ottobre 1728, è Domenico Regolotti, professore di poetica e lingua greca nell'Università di Torino; il quale pubblicò appunto in quell'anno, a Torino, coi tipi della Stamperia Reale, una traduzione di Teocrito e degli altri bucolici greci, che fu posta sùbito tra i libri proibiti dalla Sacra Congregazione dell'Indice. Infatti, due giorni dopo aver ricevuto la lettera, così il Muratori ne scriveva a Francesco d'Aguirre: « Da Torino mi scrive il sig. Regolotti la disavventura accaduta alla sua traduzione degli *Idilli* di Teocrito, Museo e Bione. Il P. Inquisitore vi ha trovato che si parla di baci (oibò!) e di dimestichezza fra persone di diverso sesso, e non vuole che si pubblichi il libro. Grandi stitichezze e grandi trabocchelli tuttodì a' poveri letterati... ».

Ecco la seconda lettera inedita:

Ill.^{mo} Sig.^{r} mio e Padr.^{e} Col.^{mo}

Bisogna certamente che cotesto Sig. Inquisitore sia persona di santi costumi e di coscienza delicatissima, da che ha trovato nelle belle traduzioni fatte da V. S. illma luogo a tante censure. Ho letto quanto a lui è dispiaciuto; ma o sia ch'io abbia veduto tanti altri autori, che corrono liberamente per le mani di tutti, e pure trattano d'amori con più tenerezza, vivezza e libertà; o pure ch'io porti una coscienza grossa e un depravato giudizio; non ho trovato assai fondamento alla proibizione. Massimamente mi è paruta strana la condanna dell'Epitafio di Adone, perché ivi si tratta di moglie; e que' baci son dati a un freddo cadavero senza ombra di lussuria, e senza poterne eccitare sentimento alcuno in chi legge. Veramente ne gli amori d'Ero e Leandro v'ha del tenero e del pericoloso, ma ne ha Anacreonte tradotto dal P. Salvini e stampato in Firenze, per tacere di tanti altri; e poi ella ha talmente temperato certe espressioni di que' vecchi poeti, che non dovrebbero già far paura e ribrezzo. Ora che vuole V. S. illma ch'io dica? ch'io faccia la sicurtà al Padre Revmo che que' versi non potranno nuocere? Egli crederà più a se

(1) Il *Panegirique de Trajan* ecc. del Comte Coardi de Quart (Turin, Mairesse, 1724) ebbe un largo successo di critica. La famiglia Coardi era un po' tutta nella letteratura: un Paolo Coardi fu uno dei fondatori dell'Arcadia. Cfr., oltre al *Settecento* del Natali, G. L. Moncallero, *L'Arcadia* ecc., Firenze, Olschki, 1953. Un altro torinese troviamo fra i fondatori del Sodalizio, Carlo Tommaso Maillard di Tournon.

stesso che ad altri. Ch'io dica essere oggidì la letteratura posta fra duri ceppi? L'ho già pubblicamente detto nel mio Trattato. Solamente dunque protesterò d'aver trovato nella di Lei traduzione vivacità, leggiadria e i colori tutti d'uno spiritoso poeta. Di questo mi rallegro sommamente con esso lei, e meco stesso mi rallegro per aver cominciato a conoscere in lei un valentuomo, per cui avrò da qui innanzi una stima distinta e della cui amicizia (giacché ella me ne fa degno) io mi pregerò assaissimo in avvenire. Egli è da desiderare che costì non si pruovino da letterati tanti intoppi, accuse, doglianze, capaci di far perdere il cuore a tutti: altrimenti cotesta Università, sì magnanimamente istituita, in breve si ridurrà a nulla; o pure dovrà ridursi alle sole seccaggini legali e alle sterminate inutili dispute e servili contese de' settatori del solo Peripato. Desiderando io intanto le occasioni di ubbidirla con più fortuna, e pregandola de' miei rispetti a gli stimatissimi signori Conte di Quarto, P. Roma, Campiani, e Lama, con tutto l'ossequio mi professo

Di V. S. illma Div.^{mo} Obbl.^{mo} Ser.^{re}

Lod.^{co} Ant.^{o} Muratori.

Modena, 26 ottobre 1728.

Il Regolotti aveva scritto al Muratori, il 9 ottobre '28, in termini assai vivaci, dicendosi frastornato e impedito da «alcuni frati santoni, i quali vanno coprendo sotto il velo di pietà e zelo de' buoni costumi l'ignoranza propria e l'odio che portano alle lettere più umane»; e si era rivolto al credito e all'autorità del Muratori per confondere «l'indiscretissime procedure di coloro che coll'importuno gracchiare» avevano indotto il Re di Sardegna a vietare la pubblicazione del libro a lui professore in quella Università (1). E sì ch'egli aveva ben purgato il testo dalle espressioni più licenziose!

(1) Il Muratori rispose prontamente alla seguente lettera del Regolotti, conservata all'Estense: «Nel procinto di pubblicare come già dati alle stampe Teocrito, Mosco, Bione e Museo da me volgarizzati, venendone frastornato ed impedito da alcuni Frati Santoni, che sotto il velo di pietà e zelo de' buoni costumi vanno coprendo e l'ignoranza propria, e l'odio, che portano alle lettere più umane, di cui sono eglino affatto ignoranti, sono astretto disturbare colla presente gli studi più profondi, e le occupazione più serie di VS. Ill.^{ma}. Di cui siccome tengo un'infinita estimazione corrispondente al grido che ella s'è acquistato rarissimo sopra ogni altro letterato, così ne spero che il credito e l'autorità potrà confondere l'indiscretissima procedura di coloro, che coll'importuno gracchiare anno indotto il Re di Sardegna, cui ho l'onore di servire nella sua Università in qualità di Professore, a vietarmene la pubblicazione: non ostante ch'egli per l'avanti ne mostrasse particolarissima premura, e tale, che senza la di lui benignissima propensione per le buone lettere non potea certamente meritare la mia tenue Operetta. Son certo ch'ella compatirà la mia condizione e de' miei gravi soggetti alle censure d'uomini che avendo fatta una raccolta de' versi, com'essi giudicano, li più scorretti (copia de' quali mi do

Dopo qualche mese, il Regolotti dava nuovi ragguagli al Muratori:

Quando meno pensava alla pubblicazione dell'infelice mia Operetta, risoluto di aspettare una favorevole congiontura per far valere la prima lettera di VS. Ill.ma in cospetto di S. M., è succeduto, ch'essendomi per tutto altro affare presentato alla medesima, s'è ella compiacciuta commandarmi di darla alla luce per quella maggior parte, che restava approvata dall'Inquisitore, persuadendomi con tutta dolcezza a scordarmi di quel resto, che veniva disapprovato; anzi tranquillamente rimproverommi, perché io avea sin a quel punto tardato a ciò fare. Presa allora l'occasione, umilmente le rappresentai quale fosse il giudizio di VS. Ill.ma, anco nella parte condannata; ma avendo la M. S. preso in burla la cosa riponendomi ch'egli non era dell'opinione probabile o, come si dice, della *imbecilla assentio*, non stimai bene in tal punto avanzarmi in simile discorso, parendomi averne abbastanza, che, non ostante la proibizione fatta pel passato, che più di tal libro non si parlasse, egli poscia fosse il primo a rimetterlo sul tavoliere, ed ad ordinarmene la pubblicazione. Non so, se

---

l'onore in questa di trasmetterle) da se medesimi si scoprono nulla saperne, anzi lo suo compatimento passerà a deplorare l'ignoranza de' medesimi, che ciecamente condannano luoghi affatto innocentissimi, e forse tali, che contengono le maniere più belle, e i colori più vaghi della Poesia. Su Teocrito e Mosco non cade di presente veruna controversia, sendo stati supinamente ammessi; e per altro il primo che certamente è 'l più scorretto, è stato da me, per quanto m'era possibile, spurgato dell'espressioni le più licenziose, massimamente di pederastia, senza però alterare notabilmente, se mal non mi lusingo, i sentimenti dell'Autore. Bione e Museo solamente restano bersaglio della presente censura. Prego dunque la sua gentilezza, per quanto puote ottenere un uomo a lei sconosciuto e d'oscura letteratura, concedere qualch'ora meno importante, se veruna di quelle, che da essa trapassansi, tale può dirsi, alla lettura dell'Epitafio d'Adone, e poemetto di Museo, che vengono con gravissimo sopraciglio condannati; e considerata che n'avrà, la traduzione, e sue maniere, quando lo suo giudizio mi sia favorevole, proferirne la sua censura in guisa, ch'io me ne possa servire, e mostrare a chiunque farà d'uopo. Non è già ch'io pretenda in verun modo allacciare la delicatezza di sua coscienza (guardimene il buon Iddio), ch'anzi tutto mi rimetto alla sua discretezza; e forse che la mia mente attesa a riguardare con parziale affezione un primo suo parto, non ha occhi per discernerne la deformità: ma se merita qualche indulgenza la traduzione di tali Autori, che avvegna che nati nel gentilesimo, et educati nella libertà de' costumi, non molto si curavano di pesare le maniere d'esprimersi; se è proprio della Poesia d'infiammare gli affetti, lo che si reca a delitto di mia traduzione (e piacesse al Cielo, che così fosse; ch'io n'andrei di questa più altero). Se finalmente non v'è libro poetico, in cui qualche intoppo non si pari davanti, non potrò io lusingarmi, ch'ella sia per giudicare a mio favore? massime che 'l Teocrito tradotto dall'Abb.e Salvini senza veruna alterazione e con tutti li sopraddetti affetti di pederastia, e per conseguenza più pericoloso del Poemetto di Museo, per tutta l'Italia, ed in faccia di tutta l'Inquisizione vedesi andare in volta per mani d'ognuno. N'attenderò dunque la sua censura comunque verrà dettata dalla sua prudenza e discretezza; e qualunque sorte incontreranne la mia Operetta, mi pregerò sempre dichiararne con tutto l'ossequio ecc. » (Torino, 9 ottobre 1728).

fosse qualche mio buon Genio, ch'operasse in lui un tale stravagantissimo cangiamento, o se questo genio fosse la persona del Principe reale ivi presente, ed a cui l'Operetta è dedicata, che all'udirmi nomare dal Cavaliere introduttore s'interponesse appo la M. S. Trovandomi dunque in procinto di darla in luce, ho giudicato dover essere mia prima cura di riformare quell'Idillio, che giustamente da V. S. Ill.ma condannavasi. Su che io non ho consultato che meco medesimo, sì perché gli Amici miei, a' quali ella mi rimandava, non erano molto scrupolosi, (benché io abbia celato loro il suo giudizio per molti degni rispetti), sì perché non v'era altro spediente che riformarlo alla meglio che si potrebbe, per non mandare in malora tutta l'Operetta. Tanto ho fatto, riformandolo nella maniera che giace nell'accluso foglio, anzi tutto nel principio e fine rimpastandolo, supponendo de' versi fatti a mio capriccio; e che vedrà nel margine da due linee segnati. Chiunque considererà, ch'altrimenti far non si potea, facilmente me ne scuserà, ch'io a versi d'un Autore sì illustre abbia voluto supporre de' miei, che senza dubbio debbono essere insulsi. Ho procurato, perquanto m'è stato possibile, sterminarne ogn'indecenza; e se ciò mi sia venuto fatto, potranne ella medesima giudicare, e mi lusingo che forse tali saranno riputati. Ma eccomi di nuovo negl'intrighi. Il Padre Inquisitore, che non sa l'ordine di S. M. (ch'io tengo secreto per non avvilupparmi maggiormente) mi niega l'*Imprimatur*, poichè il P.e Ferrero Gesuita da lui destinato alla revisione rigetta l'Idillio come continente Amoreggiamenti. Quest'eccezione sì vaga, sì generale, proposta massimamente da un uomo, che altre volte si teneva, ed era in riputazione di primo letterato del Piemonte, m'ha talmente mossa la bile, che senza dissimularla, holli apertamente protestato, ch'essendo quello un Idillio riformato, e meno, senza comparazione, criminoso d'un altro già dato alle stampe con permissione dell'Inquisitore, e ch'io potea, quando mi sarebbe venuto il capriccio, dare in luce, non potea, né dovea negarmisi la concessione; che se per loro tergiversazione e colpa, io mai fossi stato cocostretto a pubblicare l'Operetta scorretta, come sen giacea, io me richiamava innocente avanti Dio, ed avanti gli uomini, appo quali avrei fatto costare la mia ingenuità, e retta procedura. Ma si predica a sordi. Puossi dare per me un intoppo più sciagurato? Il Re mi ordina di pubblicare il Libro; se non lo faccio, ei crederà ch'io sia ritroso e contumace per non aver l'assenso per l'intiero; ed è certissimo che sdegnerassi meco. Se ne rivelo la cagione, m'avvolgo in intoppi maggiori. Se lo pubblico scorretto, V. S. Ill.ma me ne condanna, e mi condanna anco la coscienza. Perché dunque sincerarmi io vaglia appo la discreta gente in caso di qualunque determinazione, ch'io faccia secondo l'opportunità del tempo, prego VS. Ill.ma esaminare l'Idillio da me corretto, e che mi do l'onore d'inviarle colla presente, e proferirne il suo giudizio in maniera, che, se sarammi favorevole, io me ne possa servire, lo che con maraviglia potrà succedere, se

VS. Ill.ma che condannava la traduzione originale non riproverà la riformata. Onde apparirà dal confronto dell'una e l'altra lettera, ch'ella non è di coscienza larga in ammettere ciò che non devesi. Anzi potrà apparire più riservato del P.e Richelmy, parimente Gesuita, uomo accreditatissimo nel paese, che ha giudicato, e dato il suo parere in scritto, che da qualche parte della mia Operetta, intendendo massimamente dell'Idillio controverso, potea soprastarne qualche rischio a que' giovinetti del Paese, che subito corressero a leggere un libro nuovo, e qui stampato; ma non a' forastieri, che per lo più, essendone i vogliosi dotti, sono avvezzi a letture di libri più pericolosi. Il suo giudizio, torno a dire, essendomi favorevole, mi scuserà appo il fiore della nobiltà, intendo de' giovani Cavalieri, che dopo la prima lettera di V.S. Ill.ma si sono dichiarati a mio favore, ed hanno in riputazione la mia Operetta: né dispero che possa la medesima partorire qualche buon effetto nell'animo di S. M. per l'intera concessione, se s'aprirà qualche buona congiontura, come spero. Pregola umilmente perdonarmi tanti disturbi che le porto; e recandole gli ossequî del Sig. Conte Quarti, P.e Roma, Sig. Campiani e Sig. Lama mi rassegno ossequiosamente ecc. (Torino, 2 aprile 1729).

Soltanto a distanza di un anno, poté uscire «il volgarizzato Teocrito, schivo forse e vergognoso in faccia perché asperso ancora di molte macchie». Ma il Regolotti non voleva incontrare nuovi intoppi nei revisori; si era indotto a togliere, a malincuore, nel secondo idillio, «que' due versi che rappresentavano lo saltellar del cuore della forosetta per gioia del sofferto incontro»; e attenuato e annacquato immagini e situazioni. Del resto, a voler la pubblicazione del libro fu lo stesso Vittorio Amedeo II, il quale, in una udienza concessa al Regolotti, lo esortò a non prendere troppo sul serio il P. Inquisitore, affermando ch'egli, dal canto suo, «non era dell'' opinione probabile ' o della ' *imbecilla assentio* '» (1). Tale facezia cadeva allora in acconcio per i gran discorsi che si facevano a proposito della nuova cattedra di morale, istituita nell'Ateneo subalpino.

LUIGI PESCETTI.

---

(1) Si veda D. CARUTTI, *Storia del regno di V. A. II*, 3ª edizione, Torino, 1897, pp. 262 sgg.; e F. COGNASSO, *Nel secondo centenario della morte di V. A. II*, in «Torino», dicembre 1932. Cfr. A. ANDREOLI, *Voci italiane nel tempo del Muratori*, in «Atti e memorie della Deput. modenese di storia patria», serie VII, vol. VIII (1955), appendice.

LETTERE INEDITE DI ITALIANI A GIAN GIACOMO ROUSSEAU NELLA BIBLIOTECA DI NEUCHÂTEL

I manoscritti e le carte di J. J. Rousseau che appartengono alla Biblioteca Municipale di Neuchâtel sono ora conservate all'Archivio di Stato, nel vecchio castello che domina la città e guarda verso le Alpi, al di là del lago (1).

Frugando tra queste carte Franco Venturi scopriva qualche anno fa il manoscritto della « Suite du Contrat Social » di Dalmazzo Francesco Vasco (2).

Si sa che moltissimi furono nel settecento quelli che, famosi o umili, scambiarono col Rousseau lettere di ogni genere (3). Fin dalla Russia pervenivano al Ginevrino offerte ed encomi, domande e critiche ingiuriose. Parecchi furono anche i corrispondenti italiani del Rousseau, come si può parzialmente giudicare dall'indice della Correspondance Générale di Dufour-Plan. Tra le lettere di questi che si trovano a Neuchâtel, tre sono state omesse dagli editori della « Correspondance Générale ». Penso che la loro pubblicazione possa interessare gli studiosi come documento della straordinaria fama del Ginevrino e dell'entusiasmo dei suoi ammiratori.

Alle tre lettere omesse dal Dufour bisogna anche aggiungere due del Farsetti, alle quali la Corr. Gén. solo accenna.

Del Farsetti parla in termini sarcastici quel maniaco presuntuoso di Giacomo Casanova: « M. Farsetti, noble vénitien, commandeur de l'ordre de Malte, homme de lettres, qui donnait dans la manie des sciences abstraites, et qui faisait assez

---

(1) Voglio ringraziare qui la dottissima direttrice della Biblioteca di Neuchâtel, che mi ha gentilmente prestato il suo aiuto nelle mie ricerche.

(2) Dufour l'aveva segnalato senza conoscerne l'autore, cfr. F. VENTURI, *D. F. Vasco*, Paris, Droz, 1940, p. 95.

(3) Sembra che Rousseau ne fosse un po' infastidito, se dobbiamo credere alla relazione della visita di Boswell a Môtiers: « Rousseau: ... ricevo anche una quantità prodigiosa di lettere e ciascuno dei miei corrispondenti crede di essere l'unico » (*Boswell on the grand tour, Germany and Switzerland 1764*, London, Heinemann, p. 219).

bien des vers latins... » (1). Casanova ci racconta anche, compiacendosene, gli strani raggiri che adoprò per soffiargli una giovane inglese che il paziente Farsetti doveva poi portare a Venezia e sposare. Sempre secondo Casanova, quel Farsetti, impressionato da qualche zingara, temeva di morire assassinato un venerdì e si rinchiudeva sempre gelosamente quel giorno: « on se moquait de lui mais il tenait bon; et il avait raison de laisser dire, car il y a quatre ans qu'il est mort tranquillement dans son lit, à l'âge de soixante-dix ans » (2).

Farsetti dovette conoscere Rousseau a Parigi verso il 1758 quando s'incontrò anche col Casanova, ma al contrario di quest'ultimo, Farsetti rimase incantato del suo incontro col Ginevrino e gli serbò una profonda amicizia. Prima di fare la conoscenza del filosofo, Farsetti era stato un suo lettore entusiasta e gli aveva già nel 1755 indirizzata una epistola in versi, di cui Rousseau parla in una lettera a Vernes pubblicata dal Dufour (3). L'epistola del Farsetti vide la luce in extenso nell'edizione delle Opere detta di Neuchâtel del 1764 (4). Di Farsetti abbiamo a Neuchâtel una seconda lettera, della quale Dufour dà solo poche righe (5); crediamo utile trascriverla qui in extenso:

« Monsieur, Qui si traduce e stampa L'allievo della natura. Mi pare di darlene avviso perch'Ella sappia il conto che si tien fra noi delle cose sue, e perché io abbia il piacere una volta dopo tanto tempo ch'io non la veggo d'intrattenermi piuttosto con lei, che co' i suoi libri. Il sig. conte Gozzi (6), assai conosciuto per la sua dottrina, quanto vorrei che fosse per le sue qualità morali, s'è accinto a questa impresa, e credo ne avrà onore, e l'opera produrrà ottimo effetto, perché qui la lingua francese, com'ella sa, non è universale, e queste delicatezze ci vengon di rado, e con molta spesa. Quanto gustosa e

(1) *Mémoires de J. Casanova*, Paris, Flammarion, t. III, p. 360. Di Farsetti autore latino abbiamo: *Carminum libri duo*, apud Koenig, Lugduno Batavorum, 1785.

(2) Ibid., III, p. 370. Sul Farsetti fece anche qualche ricerca a Venezia alla mia richiesta la dott. Elena Crepaz di Padova.

(3) *Corr. Gén. Dufour-Plan*, t. II, p. 240. Dufour dà anche il parere di Rousseau sui versi del Farsetti scribacchiato dal Rousseau stesso sull'originale di Neuchâtel: « cette pièce est fort bonne, je ne vois d'inconvénient à l'employer que par le trop d'honneur qu'elle me fait » (Neuch. n. 7902). Sembra però che Rousseau seppe far tacere la sua modestia.

(4) Parigi, Duchesne, in 12°, t. V, pp. 229-232.

(5) *Corr. Gén.*, II, p. 239, n. 1, esattamente il principio e la fine.

(6) Nella « Corr. Gén. » si legge invece GORRI, l'errore sarà del tipografo. Dopo ricerche fatte a Padova dalla dott. Crepaz non risulta che esistesse un conte Gorri.

dilettevole m'è riuscita la lettura di quell'operetta! Ha molta analogia col mio modo di pensare. Non m'è noto ch'alcuno abbia mai impiegati colori più vivi per dipingere le cose della natura. Ma è che parla sempre [il cuore (?)], e non l'ingegno del sig. Rousseau. In Sofocle è uno sbozzo dell'idea sua nel Filottete, il quale ammalato e zoppo è stato crudelmente da' Greci lasciato nell'isola di Lenno ch'allora non era abitata da altro uomo. L'infelicità di quell'eroe mi disgusta, pensando con quanto stento andava cercando quanto occorreva alla sua sussistenza, e traendo la gamba piagata per giungere gli uccelli, ch'uccideva con l'arco. Ma ella mi dipinge in quell'isola della Pace il paradiso terrestre, dove ho gran voglia di vivere, dappoi che non ho voluto mescolarmi nè prima, nè ora nelle cose della repubblica, e son certo ch'ella mi terrà compagnia, ch'è la sola cosa ch'io potrò desiderare, essendo quella della saviezza e della virtù.

Se poi non volesse andar sì lontano, o dimorar sì solingo: le offerisco in Padova in una contrada rimota e poco abitata una mia abitazioncella che par l'asilo dell'innocenza, e della simplicità. Il famoso Palladio, che tanti vasti Palagi, e reali ha innalzati, s'è compiacciuto di fabbricar questo modeletto. Per quanto come filosofo ella abbia idea del menomo, scometto, che non è mai disceso colla mente a tal picciolezza. Ma la sanità dell'aere, e i deliziosi passeggi, e ogni cosa commoda al vitto sono da computare assai. Non accade, che tema d'esser colà vezzata per la quantità d'amici, e di partigiani, che tiene in queste parti, dove anco per giunta è per ristamparsi Macchiavello. V. S. mi dia nuove di lei, che non potrà farmi cosa più grata, nè di ch'io le tenga maggior obbligo, e dove posso in queste contrade me le offero con pienezza di stima.

P. S. Si vous aimez avoir de la musique, je trouverai le moyen de vous faire parvenir celle du carneval qui a étée très belle et meilleure de tout ce que vous m'avez fait le plaisir de me copier à Paris.

Venezia li 30 marzo 1765 dal mio casin di corte dello Spirone. Frezzeria. Très heumble serviteur Farsetti, noble vénitien, qui a eu l'honneur de vous connoître en France, et qui vous estime partout ailleurs ».

In quei tempi Rousseau si trovava vicino a Neuchâtel prima che le dimostrazioni di un gruppo di fanatici lo spingessero a rifugiarsi nell'isola di Saint Pierre, rifugio precario anche quello. Quello stesso mese le « Lettres de la Montagne » erano state solennemente bruciate a Parigi e il governo di Ginevra cospirava contro il fuggiasco che considerava un pericoloso agitatore.

L'allievo della natura al quale allude Farsetti nella sua lettera non era di Rousseau (on ne prête qu'aux riches) ma di

Gaspar Guissard de Beaurieu (1). Nei « Mémoires Secrets » (8 febbraio 1764) era attribuito invece al Diderot (2).

Molti erano anche quelli che si indirizzavano al Rousseau come perito letterario. Tale Filippo Mazzucchelli, di cui abbiamo trovato una lettera nello stesso fondo di Neuchâtel (3):

« Essendo io pure uno fra molti che hanno in pregio, e venerazione il nome suo chiarissimo, e la eleganza del suo scrivere, e la sua singolare Filosofia, sembravami convenevol cosa di presentarle questo picciolo tributo di un'operetta sulle costumanze delle Donne, da pochi mesi mandata alla luce. Io non ho altro desiderio se non quello ch'ella voglia pochi momenti sacrificare in darle un'occhiata, ed indi sopra la medesima comunicarmi il parer suo sincero, che ardentemente sospiro: lusigandomi ch'ella si compiacerà di avanzarmi qualche singolar lume sul proposito. Ella non dee attribuire questa arditezza mia se non alla verace stima, che Le professo, con che io pieno di verace ossequio mi segno di V. S. ill.ma

Di Brescia in Lombardia a 4 di aprile 1762, dev° Obb° Serv. Filippo Mazzucchelli.

Dell'opera qui annunciata non ho trovato traccia.

Un altro autore, più geloso del suo manoscritto, era Arcangelo Gulmani (4):

« Ferrare li 5 marzo 1764.

Monsieur, confesso ardita l'impresa mia d'adrizzarmi colla presente a M. Jean Jacques Rousseau che io non ho l'onor di conoscere che dalle opere sue. Non tema egli però che ciò passar possa in esempio; mentre ci va troppo del mio nel palesarla ad altri che a lui. A lui perchè la credo capace di perdonarla, mi fo anzi un onore di metterlo a questa prova. Me lo diranno, Signore, le vostre generose risposte, che io non temo contrarie a' miei desiderj, perchè da questa bassura a voi la presente pervenga. Reso allor certo del nostro commercio e della vostra bontà, non dubitate che saprò metterla anco all'ultima pruova con lo spedirvi un mio m.s. perchè ne siate quel giudice che siete e della quale sentenza dipenda o che vegga la luce, o resti dalle

---

(1) La Haye et Paris 1763, Amsterdam 1764. Esistono molte edizioni, alcune col nome di Rousseau. Come per le « Letters of an italian nun and an english gentleman », il successo di questo libro fu naturalmente dovuto alla sua falsa attribuzione al Rousseau.

(2) « Il paraît un Roman philosophique intitulé l'élève de la Nature ». Ce livre fait d'après les principes de Rousseau, a le mérite d'être écrit avec beaucoup de chaleur et d'onction. La première partie se lit avec le plus grand plaisir. On l'attribue à M. Diderot... ».

(3) Papiers Rousseau n. 7902, pp. 68-69.

(4) Lo nomineremo così, benché, come si vedrà dalla lettera stessa, sia un nome fittizio.

fiamme consunto. Egli è una breve storia del sensibil cor mio verso una crudele Eloisa, per risanar il quale mi fu forza alfine di cercar una Giulia pietosa.

Quando lo scrissi non aveva ancora veduta quest'opera vostra, poichè i nebbiosi vapori di queste valli impediscono, o dificultano spesso che veder si possa il bel sereno di coteste pendici. Qui ci sono di que' che sanno con sicurezza tutto ciò che succede all'altro mondo: perdonate se non ardisco mettermi tra questi, ma bensì con maggior sicurezza tra quelli che sanno perfettamente il destino degli abitatori di queste contrade. Per questo appunto il mio m.s. non potrebbe mai vedere qui il giorno; ma se giudicato degno di un tal onore da voi, potrà bene vederlo costà, dove offerto dalle vostre mani a gara troverebbe chi si farà gloria in servirvi. Signore, ecco il motivo dell'ardir mio: perdonate la franca mia maniera di scrivere, e alla breve carta di cui mi servo per facilitar alla presente il suo viaggio. In questo caso, se mi onorate di risposta, azzardatela al nome soscritto, e per ora supposto, diriggendola a Ferrara, dove vivo tra i concittadini del celebre Ariosto, e da dove azzardo io pure di farvi giungere questa mia collo spedirla a Ginevra, non sapendo migliore adrizzo, ma lusigandomi ch'esser possa colà bastante portando la mia lettera in fronte il vostro nome. Se avrò migliori e più sicuri recapiti da voi, e che non lo sdegniate, spedirò allora il sud° mio m.s.; e intanto gloriandomi di essere tra i vostri ammiratori, passo all'onore di soscrivermi con primissima stima, ed affetto de Vous Monsieur Dev° e Aff° Serv. ed amico. » (1).

Chi sa se Rousseau arrivò mai alla fine di questa strana missiva? È probabile che non si sottomise alla « ultima pruova » e scommettiamo anche che il nostro Ferrarese non confidò per questo l'opera sua alle fiamme.

L'ultimo dei corrispondenti italiani di Rousseau di cui parleremo qui era molto diverso; apparteneva a quella classe di ammiratori che voleva mettere in pratica i suoi principi. Il vero sentimento quasi di religione che si respira nella lettera di Carlo Mozzoni a Rousseau porse forse al cuore ulcerato di quest'ultimo un balsamo benefico in tempi difficili. In quel momento il filosofo ginevrino litigava con Hume e subiva l'assalto della « clique encyclopédiste ». Era appena uscita « La Guerre de Genève » dove Voltaire dipingeva Rousseau coi colori più odiosi. Sembra che la lettera di Carlo Mozzoni fosse un'eco di questa campagna di odio, la risposta e l'offerta di un cuore generoso:

(1) Neuchâtel, n. 7902.

« Monsieur,

Agréez, je vous prie Monsieur, un foible hommage d'un jeune homme qui saisi d'admiration pour vos maximes et pénétré vivement de vos malheurs, qui sont le partage ordinaire des génies sublimes, ne peut nullement s'empêcher de vous rendre. L'emportement et la douce émotion dont j'ai été affecté à la lecture de vos ouvrages, m'ont fait beaucoup regretter la distance qui nous sépare l'un de l'autre, et qui me met hors d'état de vous connoître, si ce n'est que par la renomée, par vos écrits et par vos malheurs, qui ont rendu votre nom très illustre, et qui m'annoncent tout à la fois l'homme éclairé, et raisonnable qui n'ayant jamais été asservi aux opinions, et aux préjugés du sot public, cherche à partager ses lumières avec ses semblables et à leur tracer la route du vrai bonheur, en les rapprochant des douces et saintes lois de la Nature, dont ils se sont malheureusement écartés. Que ne suis-je, Monsieur, à Wooton, en état de jouir des charmes de votre conversation, d'admirer de plus près vos talents sublimes, et merveilleux, de vous ouvrir de ma bouche avec un épanchement de joie les sentimens dont mon coeur déborde à votre égard. Que n'est-il pas en mon pouvoir, je le répète souvent, de venger les torts dont on accable un homme si célèbre? Tels ont été, et tels sont encore, Monsieur, à peu près mes aveux, qui dans l'impossibilité de vous les comuniquer à vive voix, m'ont enfin après avoir long-tems balancé, encouragé à prendre la plume pour satisfaire ainsi à mon enchantement, et à l'envie ardente de vous en faire part. Rien plus futile, je le sens, aux yeux d'un homme qui ne tient pas aux sentimens et aux opinions humaines et dont son bien être est tout-à-fait indépendant des suffrages d'autrui (1), très content des siens propres, que ces aveux. Il est vrai, mais cette indépendance n'entraîne pas avec elle l'insensibilité aux sentimens sincères et honnêtes d'un coeur sensible et tendre tel que le mien. Quoiqu' Italien et Catholique je n'ai pas pu me refuser à la lumière de vos belles maximes, de vos belles institutions. Tandis que je vivrais, le souvenir de Jean Jacques Rousseau ne s'effacera pas de mon coeur, je me ferais une loi de le suivre dans ses opinions, de mépriser ses ennemis; et je rougirais pour l'espèce humaine qu'il y ait eu des hommes aussi méchants d'oser l'insulter, le poursuivre. Si que je deviendrais Père un jour, ce qui n'arrivera peut-être pas, l'éducation de votre élève sera celle de mes enfans. Si je m'écarterais quelque part de votre système ce sera en fait de religion car loin de les élever et de les borner à la religion naturelle, pour leur laisser à un âge plus mûr le choix d'autre religion, je m'en ferais un devoir de les disposer à embrasser sans réserve les dogmes du Catholicisme. C'est un hom-

(1) Così anche il Farsetti nell'epistola sopra citata: « Già non parl'io per farti onor, che il suon delle tue lodi poco gradisci, e nulla il biasimo curi... ».

mage que je crois indispensable aux principes ineffaçables de religion qui sont gravés dans mon coeur. Loin de soupçonner que vous m'en ferez par là un crime, je me flatte de votre approbation. J'ai tâché de vous exprimer le mieux du monde dans une langue qui m'est étrangère mes sentimens à votre égard, je dois néammoins vous assurer de n'avoir pas dit tout ce que je sens en moi-même, ce que je ne saurais rendre intelligible. Heureux si vous ne dédaignerez pas d'accepter favorablement ma déclaration que je viens de consacrer à l'honneur de la vérité, plus heureux si vous, Monsieur, voudrez vous donner la peine de m'assurer de votre accueil par vos caractères dont (si je puis parler de la sorte) j'en ai faim et soif. Soyez en attendant, je vous prie, persuadé de l'attachement sincère et de l'estime avec laquelle je serais à toute épreuve, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur et (s'il m'est permis) votre ami très affectionné.

De Milan, le 30 avril 1767.

Cuori sensibili! già pronti per tutte le effusioni romantiche. Non sembra questa una prima timida lettera d'amore? I sacerdoti dell'odio potevano immolare il cittadino di Ginevra, Jean Jacques aveva già i suoi preti, fedeli non tanto alla lettera delle sue opere quanto alla loro più intima materia sentimentale. Questo spiega come il culto dei fedeli di Rousseau fosse conciliabile colla più stretta ortodossia religiosa. Questo culto di Rousseau che la generazione di Cesare Balbo serbava ancora così profondamente sullo stesso piano: « O Jean Jacques! Il n'y a d'autre différence entre nous que celle ci. Tu as laissé ta religion et moi je veux conserver la mienne », scriveva Santarosa che, come Mozzoni una generazione prima, sentiva di dover lasciare la penna perché Rousseau aveva scritto tutto quello che lui stesso potrebbe mai esprimere (1). Tracciava così i limiti della sua communione col Ginevrino. Alles war Gefühl.

PIERRE VAN BEVER.

(1) Cfr. A. COLOMBO, *La vita di Santorre di Santarosa*, vol. I. Così anche L. Provana scriveva all'Ornato: « Scorgo non senza inesprimibile contento che se non lo avessi mai letto, nondimeno in quel libro (*Le Confessioni*) starebbero scritti molti miei pensieri », cfr. L. OTTOLENGHI, *La vita e i tempi di Luigi Provana del Sabbione*, pp. 50-53.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA DI STUDI SUL ROMANTICISMO

Il Conciliatore - Foglio scientifico letterario, a cura di Vittore Branca, voll. 3, Firenze, Le Monnier (vol. I, 1954², pp. LVIII, 554; vol. II, 1953, pp. 794; vol. III, 1954, pp. 592).

Aldo Vallone. — *Dal Caffè al Conciliatore* - Storia delle idee. — Lucentia, Lucca, 1953, pp. 102.

Mario Fubini. — *Romanticismo italiano* - Saggi di storia della critica e della letteratura. — Bari, Laterza, 1953, pp. 205.

Silvio Pellico. — *Opere scelte*, a cura di Carlo Curto (Classici italiani, coll. diretta da F. Neri e M. Fubini, vol. 80°). — Torino, U.T.E.T., pp. 778.

La pattuglia dei nostri primi romantici, salvo il Di Breme, morto assai giovane, scomparve quasi contemporaneamente a metà del secolo scorso, senza veder compiuto il sogno dell'indipendenza d'Italia: Pellico, Berchet, Borsieri, Grossi, Torti morirono, infatti, nell'ambito di un quinquennio, tra il '50 e il '55. Le ricorrenze centenarie hanno dato luogo a varie pubblicazioni su l'argomento; le più importanti, però, sono proprio quelle nate fuori dell'occasione, come, riguardo ai testi, la ristampa del *Conciliatore* a cura di V. Branca e, sotto il profilo critico, i saggi raccolti dal Fubini nel volume *Romanticismo italiano*.

L'edizione integrale del *Conciliatore* procurata dal Branca è davvero utile non solo perchè ci affranca dalla soggezione alle antologie, sempre pericolose, ma perchè offre la riproduzione di un esemplare del fondo Bertarelli del Museo del Risorgimento di Milano, composto con fogli tirati da ultimo e quindi unitariamente emendato dagli svarioni delle prime tirature, secondo un caso analogo, ma assai più fortunato, a quello della stampa dei *Promessi Sposi* del '40. Il Branca stesso segnala, nella nota introduttiva, le varianti del suo testo da quelli precedentemente divulgati, tra le quali singolarmente notevoli la restituzione del *Programma* del Borsieri alla sua forma ultima, invece della stesura primitiva offerta dal Menzio, e la segnalazione in nota dei passi soppressi dalla censura.

Riguardo al testo, avrei emendato anche certi errori patenti come *il lavor* per *in favor* (II, 729), che il Branca pur fa notare, oppure

io che non sono per *io che ne sono* (I, 197), che suppongo errore di stampa dell'edizione originale, non figurando nell'*errata-corrige* dei due primi volumi, alla quale aggiungo il fastidioso « Gioberti » per Giobert nei titoli correnti in II, 499 e segg. Il testo è annotato con sobrietà rigorosa, talvolta anche eccessiva; un solo esempio: per B. Bellini, il collaboratore del Caleppio nell'*Accattabrighe*, forse non era superfluo ricordare l'annuncio della traduzione « universale » del poeti greci che provocò la lettera del Leopardi alla *Biblioteca Italiana*, e, sia pure sorvolando sui suoi troppi poemi, quegli anti-romantici *Dialoghi ossia la conversazione degli antichi letterati negli Elisi*, i quali, diceva ancora il Leopardi, « come è conveniente di morti, puzzan tanto di sepolcro e di obblio » (1).

Circa l'origine e il nome del periodico, il Branca (I, XV-XVII) giunge a conclusioni non diverse da quelle a suo tempo esposte dal Li Gotti: il titolo definitivo, assunto dopo i progetti sfumati del *Bersagliere* e del *Messaggero delle Alpi*, i quali riflettevano rispettivamente l'ardore della prima polemica romantica e l'europeismo che faceva del gruppo Pellico, Breme, Borsieri una propaggine di Coppet, rappresenta l'intento di unire tutti gli spiriti vivi, sinceramente rivolti al risorgimento civile e letterario d'Italia. La conciliazione, però, in pratica si risolse, come dice il Pellico nella lettera a Luigi del 28 giugno 1817 (2), nell'unione della « società » del Di Breme col circolo Berchet, Visconti, Torti, De Cristoforis, unione resa possibile, come sostenne il Li Gotti, dall'adesione dei novatori bremiani all'idea conciliativa proposta dal Berchet e dai suoi amici. Qualche riserva avanzò a siffatta semplificazione il Calcaterra, osservando che la convergenza tra Breme e Berchet era già avvenuta nel corso delle polemiche del '16, con scambio reciproco di idee; il Berchet, infatti, si era ricollegato al *Discorso* bremiano, primo manifesto romantico, e il Di Breme, riconoscendo come proprie le idee della *Lettera semiseria*, aveva rinunciato a scrivere una progettata « Poetica romantica ». La conciliazione non riguarderebbe « persone e gruppi », come può far pensare anche l'altra nota lettera del Pellico al fratello Luigi (3), dove, accanto alle due « società », appaiono Porro e Confalonieri da conciliare con « certi ultra-liberali » e un crocchio Rasori da affiatare con un crocchio Romagnosi, ma la « dottrina della perfettibilità sociale e della interdipendenza degli studi » che apriva al giornale un vastissimo campo d'azione, « quello dell'utilità generale » trascendente di gran lunga i primi approcci dei due gruppi letterari, e portava il discorso su « temi economici, metodi pedagogici, disegni caritativi e filantropici, saggi di filosofia delle scienze » (4).

---

(1) Cfr. *Epistolario*, ed. Moroncini, I, p. 32.
(2) Cfr. I. Rinieri, *Della vita e delle opere di S. P.*, Torino, 1898, p. 295.
(3) ivi, p. 178.
(4) C. Calcaterra, *I manifesti romantici*, Torino, 1951, pp. 335-340.

Le considerazioni del Calcaterra consentono di capir meglio la natura dell'impegno dei conciliatoristi, la dichiarazione « foglio scientifico-letterario », lo spirito, insomma, del motto « rerum concordia discors »; tuttavia, se questo fu il programma, la lettura continuata del periodico ci mostra che l'anima del foglio azzurro rimase letteraria, giacchè alle lettere erano votati gli ideatori del periodico, componenti, appunto, le due « società » indicate dal Pellico. È vero, piuttosto, che i conciliatoristi sdegnavano la letteratura delle « nude parole », come la chiamava il Borsieri nel programma e intendevano combattere l'oziosità delle lettere, facendovi circolare motivi storici e morali. Sta di fatto che, mentre il Borsieri nel suo programma stabiliva come temi fondamentali del periodico, nell'ordine, anzitutto « i buoni metodi dell'agricoltura », poi « i principi della scienza economica » e poi « l'industria » e « i principi di legislazione », menzionando infine le lettere soltanto a temperamento di tanta gravità, un preciso spoglio prova che su quasi trecento scritti solo meno di una cinquantina svolgono effettivamente i temi indicati come primari dal Borsieri.

Ma non è soltanto il rapporto quantitativo a dimostrare l'esiguità di sviluppo degli argomenti indicati nel programma come principali; è, invece, soprattutto la qualità: nessuno di quegli scritti va oltre la notizia, nessuno mostra un indirizzo originale, nessuno, insomma, è lontanamente paragonabile agli articoli letterari, morali o storici; anzi sono spesso gli argomenti tecnici che piegano verso il morale, come lo scritto del Pecchio sull'agricoltura (n. 24) e altri.

D'altra parte ci par significativo quello che il Pellico (1) diceva allora del Porro: « Desidera il perfezionamento delle scienze positive perchè più utili della letteratura in paesi dove la letteratura non può esistere se non servile »: uno dei più forti motivi del volgersi alle scienze positive fu, dunque, la diffidenza di una letteratura servile, oltre che oziosa.

Comunque sia di ciò, è certo che la conciliazione delle persone del Breme, del Pellico, del Borsieri, con Berchet, Visconti, Torti, De Cristoforis non fu un mero accordo di singoli o di gruppi, ma rappresentò una convergenza ideale di grande significato: mentre il gruppo bremiano, infatti, era di ascendenza foscoliana, la « società » del Berchet era di ispirazione manzoniana. Non può sfuggire ad alcuno l'importanza che assume la presenza ideale dei due grandi nel *Conciliatore* per tramite di quei gruppi e di quelle persone; né si può negare, a mio avviso, che, nella circostanza storica, sotto la spinta europeistica e romantica della Staël e del Sismondi, fu la tradizione alfieriana foscoliana a fare le maggiori concessioni alla mediazione ideale del Manzoni. Il motivo dell'universalità degli studi e della « pubblica utilità », posto dal Calcaterra a base della concilia-

(1) I. Rinieri, op. cit., I, p. 172.

zione, ci riporta a temi illuministici: il *Caffè*, infatti, fin dalla prima pagina, prometteva, appunto, cose « tutte dirette alla pubblica utilità ». Come è noto, l'equazione è stata fatta più di una volta, anzi il Salvatorelli, nel suo libro sul pensiero politico italiano, riducendo in termini settecenteschi l'esperienza politica del *Conciliatore*, annullò ogni reale distinzione tra i due periodici; d'altra parte il Borgese negò, riducendola ad un classicismo moderato, la novità estetica del giornale ottocentesco (1). Il Branca si oppone a entrambe le tesi. Sotto l'aspetto civile, a suo avviso, la fisionomia risolutamente italiana del *Conciliatore* non corrisponde al cosmopolitismo gallofilo, del quale il *Caffè* è ministro per le province lombarde, né il suo spirito liberale è assimilabile all'ossequio dell'assolutismo teresiano proprio del periodico settecentesco. A queste considerazioni Nino Valeri (2) ha opposto, nel quadro dei rapporti tra cosmopolitismo e nazionalità fissati dal Meinecke, che a Pietro Verri, anima del *Caffè*, premeva soprattutto porre su basi sociali ed economiche, invece che retoriche, il risorgimento del paese, donde la sua avversione ai motivi del Carli. L'acquiescenza del giornale settecentesco al dispotismo illuminato deve, dunque, intendersi come espediente machiavellico in vista del risorgimento. Ma già l'esperienza negativa dell'assolutismo giuseppino portò il Verri stesso assai lontano dalla giovanile difesa del dispotismo illuminato, come prova, a mio avviso, la pagina premessa ai suoi scritti politici posteriori alla rivoluzione; d'altra parte, se è vero che l'età delle riforme creò alcune premesse del risorgimento, il compito che il *Conciliatore* si impose fu diverso; quello di trarre, cioè, delle conseguenze dai grandi avvenimenti della rivoluzione, dell'impero, della restaurazione; per questo il foglio azzurro non porta maschere, né può configurarsi come espediente machiavellico. Tali considerazioni ed altre che tralasciamo per brevità, ci fanno propensi ad accogliere, per questa parte, le vedute del Branca; meno ci persuade la contestazione della tesi del Borgese sul rinnovato classicismo moralistico del *Conciliatore*, non per le sue conclusioni, ma per la via attraverso la quale sono raggiunte: il riconoscimento, nelle pagine del periodico ottocentesco, di una « poetica dell'unità », di una poetica, cioè, che nega che l'attività artistica possa alle sue origini prescindere da interessi morali e civili, ma non per questo subordina l'arte alla morale. Ora, a parte il fatto che sussistono esplicite dichiarazioni del Berchet e del Visconti che testimonierebbero piuttosto per quella subordinazione, mi pare che il Branca abbia, suo malgrado, subito l'errore storiografico del Borgese, che negò valore al pensiero dei nostri romantici solo perchè non erano giunti a riconoscere l'autonomia del fatto estetico; ora il Branca vuol

(1) Cfr. L. SALVATORELLI, *Il pensiero politico it. dal 1700 al 1870*, Torino, 1941, pp. 152-156 e G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica*, Milano, 1920, p. XIV.

(2) N. VALERI, *Ispirazione europea del C.*, in *Il resto del Carlino*, 25 marzo 1954.

mostrare che la moralità e l'umanità che i conciliatoristi proponevano all'arte non ne lede l'autonomia e con ciò perpetua il disagio di misurare un pensiero attraverso un metro che non gli pertiene. Il compito dei nostri primi romantici non era quello che il Croce si propose, la specificità dell'attività estetica, la distinzione del fatto artistico dal fatto morale o scientifico; al contrario, era piuttosto l'immedesimazione di questi fatti nell'ansia di una letteratura che non fosse più aliena dalla scienza e dalla moralità. Perciò essi accettavano tutti i rischi, come il Di Breme, che scandalizzava il Leopardi sognando un Cartesio poetico, e il Berchet che dichiarava dall'esilio agli amici di aver trascurato l'arte per l'azione morale e civile e il Visconti che affermava: « lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo al perfezionamento dell'umanità ». E in questo non si allontanavano certo dall'utilitarismo e dal moralismo del *Caffè* (1).

Al rapporto di continuità-distinzione che lega il *Conciliatore* al *Caffè*, si applica anche A. Vallone, che mira a segnare la linea di sviluppo del moto romantico dal sette all'ottocento, sostituendo ai motivi della sensibilità e del gusto del Binni, inadatti ad essere considerati « voci del tempo », la storia delle idee. Ma non si vede perchè il gusto, la sensibilità, le poetiche, che qualcuno ha proposto non irragionevolmente come il tessuto connettivo più naturale della storia letteraria, non costituiscano voci del tempo; del resto il Vallone stesso fa ampia parte ad essi nel suo studio (capp. II e III). Per gli estremi della sua ricerca il Vallone accoglie la distinzione nei termini fissati da E. Artom: (2) il *Caffè* è voce della rivoluzione illuministica, che libera « l'uomo dai legami che lo irretivano », ma lasciandolo isolato nella individualità; il *Conciliatore* è banditore della rivoluzione romantica che inserisce l'uomo in una patria e in una tradizione (85 e 96). Tra questi estremi si svolge una lenta e varia storia delle idee della quale il Vallone vorrebbe segnare i tratti salienti, ma la ricerca, troppo sbrigativa e frammentaria, porta ad evidenti forzature. Tali ci paiono il configurare il *Saggio sulla filosofia delle lingue*, come codificazione del linguaggio ossianesco (p. 31), mentre per tanti aspetti ne è la mortificazione razionalistica; il veder nella polemica antivolterriana del Varano (p. 41) un atteggiamento personale in favore di una poesia cristiana, quando si tratta, invece, di una tarda propaggine della poetica di ispirazione gesuitica cui obbedirono Tommaso Ceva, il Cotta, il Lemene, il Maggi, il Martello e molti altri; il vedere nei ritratti di A. Verri il ricalco realistico dei ritrattisti romantici (p. 44), dove piuttosto è da cogliere l'adesione alla poetica del sensismo e l'adeguamento agli ammirati modelli

(1) La novità teoretica del C. va prospettata, a mio avviso, attraverso l'analisi delle categorie della storiografia e del gusto romantico, che nel giornale vengono applicate con costanza e coerenza: indagine che mi propongo di compiere a parte.

(2) Cfr. E. Artom, *Il C.*, in *Il Risorgimento*, I, 2, Milano, 1949, pp. 69-85.

settecenteschi francesi; l'identificare senz'altro il poeta-vate della *Chioma di Berenice* con il poeta vagheggiato dai romantici italiani; l'accomunare al Cuoco, nel favorire il senso nazionale dei romantici, il Botta che, come è stato detto, è « il campione più autentico dell'Italia classicista ».

Si tratta, in questo caso, di quella « commedia degli equivoci » alla quale accennò il Binni a proposito delle parole « patria », « natura », « moralità » nella battaglia romantica (1), parole che entrambe le parti assumono per divisa propria, come nelle giostre dei poemi romanzeschi, quando i cavalieri, per strani accidenti, combattono a insegne mutate.

A dissipare siffatti equivoci occorre una precisa individuazione storica, come quella che sorregge l'ampia analisi che il Fubini ha dedicato ai motivi e alle figure della polemica romantica italiana, dove si mostra, p. es., il limite retorico — ingenuamente retorico — del patriottismo umanistico del Botta di fronte al risorgimento morale e civile propugnato dai romantici (pp. 18-24) e l'apparente più che reale inversione delle parti tra l'immobile classicistica « sopranazionalità » delle lettere esaltata dallo Zaiotti e la romantica « italianità » contrappostagli dal Tommaseo nella polemica sull'*Adelchi* (pp. 27-31).

Nell'individuare i motivi che percorrono la polemica, il Fubini ricorre ad una prospettiva europea e non perde mai di vista il nesso che va steso tra poetica e poesia: così le parole dei nostri romantici, che, lette fuor della prospettiva storica, apparvero a qualcuno inerti « balbettamenti » (2), si scaldano e si illuminano del calore della luce che riverberano dagli scritti ai quali essi accesero il loro entusiasmo: che furono specialmente quelli dei preromantici francesi. Quando — come fa il Fubini, (p. 47) — si colloca la opposizione dei nostri romantici alla mitologia non sulla linea prammatica e gesuitica delle contestazioni del Varano al Voltaire, che essi ignorarono o trascurarono, ma, come si deve, su lo sfondo poetico della rivolta dello Chateaubriand (« Il a fallu que le christianisme vint chasser ce peuple des faunes, des satyres et des nymphes pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leurs rêveries »), che restituì alla natura, dopo secoli, un senso vergine e misterioso e pose l'uomo in solitudini nuove e affascinanti, dove la voce di Dio potesse raggiungerlo immediatamente, la questione della mitologia cessa di essere una « questione di tecnica » e diviene un modo particolare di sentire la natura e la poesia, capace, come fu, di stimolare i pensieri e gli affetti di un Leopardi. Di qui il senso di quella nuova poesia cristiano-europea della quale il Di Breme si faceva evangelista, scrivendo a Diodata Saluzzo (p. 86), e il suo anelito — senza dubbio il

(1) W. Binni, *Critici e poeti*, Firenze, 1951, p. 86.

(2) M. Luzi, *La polemica romantica in Italia*, in *L'inferno e il limbo*, Firenze, 1949.

punto di maggiore intensità potenziale del romanticismo nostro — ad una natura che fosse intima all'uomo e che si traducesse artisticamente nel patetico.

La medesima prospettiva europea illumina la socialità delle lettere perseguita dai romantici nostri, che non è la demiurgia dei filosofi del *Caffè*, ma quel rapporto attivo che fa la letteratura specchio della società, secondo l'interdipendenza disegnata dalla Staël nel *De la littérature* e ne *L'Allemagne*; ciò che, nota opportunamente il Fubini, rinnova anche il senso nazionale della letteratura, sentita non più come tradizione retorica, ma come espressione della società in quella sua concreta determinazione che è la società nazionale (p. 31). Tanto, che quando il Berchet parlerà di « sentiment de nationalité européenne » rivolgendosi direttamente ai popoli d'Europa, noi avvertiremo un tono affatto diverso da quello di A. Verri, il quale, constatando che il diritto delle genti era ormai dovunque riconosciuto, affermava: « l'Europa tutta è divenuta una sola nazione » (1). Mentre l'illuminista rimaneva sul terreno dell'universalità dei settecenteschi « diritti naturali », nelle parole del Berchet sentiamo l'eco del concetto del « popolo » come persona e dell'Europa come « famiglia di popoli ». E così è del nesso libertà-letteratura che i nostri romantici, non dimentichi, certo, dell'Alfieri, misurarono, però, sulle pagine, di altra concretezza storica e politica, del Sismondi e del Constant. Questi insieme a quelli di F. Schiller e degli Schlegel sono i nomi che ricorrono più frequenti negli scritti polemici dei nostri romantici e del *Conciliatore* e che ci convincono che quelle battaglie, se non portarono una nuova poesia, la quale nella sua assolutezza trascende sempre le polemiche, portarono però una nuova cultura (p. 58) entro la quale doveva maturarsi anche una nuova letteratura. E questa, del resto, si manifesta già attraverso quelle stesse polemiche, nel contrasto di toni fra l'impettita, togata e spesso enfatica eloquenza dei classicisti e la prosa semplice, appassionata e spesso arguta dei romantici (p. 38). E qui, passando dai motivi alle figure della polemica, il Fubini dà nuovo rilievo alle pagine di G. Niccolini e di P. Borsieri: foscoliani entrambi, non smarrirono nella polemica il ricordo della lezione del poeta di Zante, opponendosi il primo al contenutismo e al moralismo che si profilava in alcuni scritti del *Conciliatore*, quelli del Visconti soprattutto, in nome della libertà della poesia, così energicamente affermata dal Foscolo (p. 55); il secondo utilizzando l'esempio di prosa sterniana offerta da Didimo, nelle *Avventure letterarie*, vivace ritratto della Milano del 1816 e del calore del primo sodalizio romantico (p. 43).

Nel seno della polemica si può intravedere anche la nascita di una nuova poesia, se si segue il Fubini nell'acuta distinzione tra le risposte del Giordani e del Leopardi diciottenne a M. de Staël, risposte

(1) Nell'articolo *Di alcuni sistemi del pubblico diritto.*

che superficialmente poterono apparire analoghe — e forse anche ciò potè indurre l'Acerbi a non pubblicare lo scritto dell'ignoto recanatese —, ma che invece differiscono profondamente per la vena preromantica che percorre tutta la pagina del Leopardi il quale, invero, « accetta il classicismo, i suoi modelli, i quoi canoni, con una nostalgia per l'irrevocabile classicismo dei primitivi, di quei poeti ai quali non era necessario lo studio, che la natura non vedevano attraverso i libri, ma con occhio proprio quasi la scoprissero la prima volta... ». Siffatto concetto-mito in cui confluivano le grandi correnti del Rousseau e del Vico, che il Fubini ha indagato a fondo altrove (1) costituisce il più autentico aspetto preromantico della personalità del Foscolo: ma Didimo giunse a superare l'antitesi secentesca di genio e gusto operando la convergenza dei due motivi, paralleli nel settecento, dell'esaltazione dell'originalità e del ritorno all'antico. Egli riuscì, inoltre, a far confluire nella critica la sua esperienza di vita e di poesia, e fu un critico poeta, al modo di altri preromantici, Herder, Schiller, Chateaubriand, Coleridge: il suo esplicito monito di « sentire col poeta », di « risalire per gli stessi ragionamenti che hanno determinato il poeta a scrivere nel modo che ha scritto », segna definitivamente la fine della critica normativa e apre la strada alla definizione del tono della poesia attraverso una penetrante analisi dello stile, avvalorata, appunto, dalla piena coscienza della individualità del fatto espressivo, raggiunta nel disperato esercizio del tradurre. Le pagine che il Fubini scrisse trenta anni fa intorno al rapporto, nel Foscolo, tra il critico e il traduttore, mostrano oggi, che l'attenzione sul Foscolo critico dello stile è vivissima (2), tutta la loro forza di penetrazione e il loro equilibrio. Infatti il Fubini non nasconde la particolare importanza che ebbero nell'attività critica del Foscolo i grandi miti della sua poetica neoclassica: « l'armoniosa melodia pittrice », il « verso che crea », il « chiaroscuro », il rapporto tra « mirabile » e « passionato », « l'eloquenza » che molto spesso, proprio per quella stessa felice memoria, anzi nostalgia dell'arte propria, per la quale il Foscolo può essere accostato al Saint-Beuve, intervengono a condizionare la sua lettura di poesia e gli rendono lontana ogni forma d'arte che non si adegui a quei miti. Così fu dinanzi all'arte del Manzoni che gli piacque finchè essa non si manifestò in tutta la sua potente diversità, affisandosi alla storia con ben altri intenti che quelli di una verace eloquenza: l'eterogeneità di storia e poesia che il Foscolo allora affermò non fu tanto difesa dell'autonomia dell'arte, quanto scelta, per la poesia, di oggetti diversi da quelli storici: « il mondo in cui viviamo ci affatica, ci affligge, e, quel ch'è peggio, ci annoia; però la poesia crea per noi *oggetti diversi*... » (3).

---

(1) Cfr. M. F., *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari, 1946, p. 173 e segg.
(2) A. Noferi, *I tempi de la critica foscoliana*, Firenze, 1953.
(3) U. F., *Opere*, a cura di F. Orlandini ed E. Mayer, IV, p. 123.

Idealizzamento neoclassico, realismo romantico: mai, nelle nostre lettere le due direzioni sono apparse tanto nettamente illuminate come nel saggio foscoliano sulla nuova scuola drammatica, il quale ci mostra quella strenua determinazione del proprio gusto, dalla quale sola può nascere l'alta poesia, sia essa quella dei *Sepolcri* o delle *Grazie*, sia quella dei *Promessi Sposi*. Nè ci meraviglia che nessuno avesse inteso meglio del Foscolo, anche se nel fatto lo ignorò, il significato del manzoniano distacco dall'*Urania*; come non ci meraviglia che il Manzoni, conversando col Tommaseo, rammentasse volentieri la lezione storicistica del Cuoco e meno quella neoclassica del Foscolo: l'ode *Qual sulle Cinzie cime* e quanto altro era nato sotto quel segno era lontanissimo, irrecuperabile.

Colui che tra i minori romantici rappresenta meglio quel cammino è senza dubbio il Berchet, il quale passa dalla levigata, inerte compostezza dei foscoliani sciolti al Lario alle incomposte, ma appassionate strofe dei *Profughi di Praga*. Il centenario non ha visto riaccendersi le dispute che già sorsero così vive in occasione della edizione laterziana degli scritti del Berchet tra il Prezzolini, il Rabizzani, il De Lollis e il Cecchi da un lato e il Croce dall'altro: il Fubini ha potuto dire, richiamandosi a quelle polemiche, che nessuno oggi si sentirebbe di negare quella « voce di poesia che un linguaggio per qualche parte approssimativo non riesce a soffocare » (p. 99). Voce poetica che nasce dalla convinzione della necessità e universalità, nella vita umana, della poesia (p. 82-83) la quale, dice il Berchet, è « un vero bisogno morale di tutti i popoli della terra »: per questo egli si batte per una poesia popolare, cioè « meno disdegnosa della vita e degli uomini di tutti i giorni » (p. 85). Ciò vieta di credere all'ipotesi (1) di un periodo, tra il '16 e il '19, di sfiducia nella poesia e di ripiegamento sulla prosa, rappresentato dalla versione delle ballate. Questa versione tradisce l'intento pratico di divulgazione e resta molto al disotto della prosa critica alla quale si accompagna, non nuova neppure essa, anche se viva ed efficace: da porsi, come suggerisce il Fubini, tra il Foscolo del Ragguaglio ai Pitagorici e il Baretti. Più vicina, io direi, a quest'ultimo e ad altre esperienze del « giornalismo » settecentesco: penso agli estri polemici di A. Verri sul *Caffè*. Proprio questo mi pare il limite del Berchet critico, il suo esaurirsi nelle dichiarazioni di principio e negli spunti polemici; più che un critico, egli fu un polemista: oltre che più facile, perciò, gli fu più naturale adeguarsi al Baretti o al Verri che al Foscolo.

Comunque, a chiarire il temporaneo abbandono del verso, mi pare utile l'articolo del Foscolo sulla versione del *Bardo* del Gray, dove si possono cogliere per riflesso le ragioni di certi atteggiamenti posteriori del Berchet, il quale, nei suoi primi tentativi, sacrificava al

(1) Cfr. M. Aurigemma, *Poetica linguistica e linguaggio artistico di G. B.* in *Studi sul B.*, Milano, 1951, pp. 286-289.

mito preromantico e foscoliano del poeta primitivo e fantasticava « un bardo, ma di vera barditica schiatta e quindi non garrulo, ma pieno di maschia eloquenza... ». Al contrario dell'ingenuo Berchet che già parlava, ma senza l'esperienza e la convinzione della *Lettera semiseria*, dell'originalità di una letteratura che « nacque da se sola senza generazione greca e latina », il Foscolo sentiva la primitività come ritorno all'antico, e trovava nell'ode del Gray un'ispirazione pindarica nutrita di letture bibliche e dantesche; una cultura e una imitazione dei classici che il Berchet non sospettava; ma « senza la quale, spiegava al giovane il Foscolo, converrebbe dare alle fiamme Virgilio, di cui i passi più belli sono imitazione e maladire l'universa natura che riproduce sempre gli stessi enti ». E convalidava la necessità della lezione dei classici attraverso il raffronto stilistico della versione del Berchet con quella del Dalmistro; tutto inalveato, l'abate, nella corrente neoclassica, ma « non inelegante », appunto perchè nutrito della tradizione illustre.

Se il giovane traduttore, soggiungeva il Foscolo, « non intendea darci che il significato delle nude parole, come par da' suoi versi, dovea piuttosto volgarizzarla in prosa schietta » (1). Il Berchet rimase certo scosso da questo avviso, ribadito, chissà come, in quei vivi colloqui che egli doveva poi ricordare nostalgicamente sul *Conciliatore*; s'intende che, nella ricerca dello stile, alla superficiale eleganza del Dalmistro, il Berchet sostituì presto altri esemplari: il Monti, che nello stesso articolo sopra il Bardo era citato per la sua virtù rappresentativa e, soprattutto il Foscolo stesso che, dopo i Sepolcri, attirava ben più di prima i giovani. Così la maniera più consentanea al Berchet, quella che si andava allora manifestando per la prima volta nelle traduzioni dal Goldsmith (l'arietta patetica del XXIV cap. del *Vicario* è una vera e propria romanza berchettiana) fu sopraffatta dal foscolismo ibrido di *Amore* e de *I Visconti* (nè osta, qui, l'argomento storico: si ricordi che proprio il Foscolo nello scritto sul Bardo, raccomandava la storia come soluzione di ricambio del mito per l'alta lirica) e nel foscolismo più esclusivo degli sciolti sul Lario e dell'epistola al Bellotti. Ma, scoppiata la battaglia romantica, sottentrata all'azione del Foscolo, ormai lontano da tempo, l'azione del Manzoni, il Berchet vide più chiaro in se stesso e, quando si trattò di proporre agli italiani una poesia diversa dalla loro, quella del Bürger, rifiutò di travestirla nei modi che il preromanticismo neoclassico aveva imposto: « chè, se tu mi lasci il concetto straniero, ma per servire alle inclinazioni della tua patria, me lo vesti di tutti panni italiani, troppo diversi dai suoi nativi, chi potrà in coscienza salutarti come autore, chi ringraziarti come traduttore? » (2).

---

(1) U. F., *Opere*, cit., I, p. 523.

(2) G. B., *Opere*, a cura di E. Bellorini, Bari, 1912, II, pp. 9-10.

Seguendo il suggerimento del Foscolo, egli si servì allora della prosa; ma non per questo rinunciò a sognare la poesia: quell'epica popolare, che egli tentò, sì, di trovare anche nel nostro passato, ma non tanto, come pure fu detto, nell'Ariosto, espressione dell'aristocratico rinascimento, piuttosto nei cantari (1).

Come riannodando un filo spezzato, egli riprende la via interrotta dalla deviazione neoclassica con le povere ottave della novella in versi *Il cavaliere bruno*. Ma non era quella la forma della poesia epico-lirica che egli sognava: essa comincerà a delinearsi soltanto con i « maclodiani » sonanti decasillabi, piani e tronchi, alternati ai rapidi settenari piani e sdruccioli da « inno sacro » del poemetto *Il Castello di Monforte*. Quelle forme nascevano proprio dal rifiuto del travestimento che il neoclassicismo aveva operato sui preromantici stranieri, eludendo, attraverso il « falso » stilistico, l'autentica « popolarità » di quei testi. Al di fuori di ogni sottigliezza, si afferra qui la consistenza storica del moto romantico: nell'impossibilità, cioè, di assimilare atteggiamenti come quello neoclassico e quello romantico, così diversi, non solo nei loro miti, ma nella volontà di comunicazione: donde l'impossibilità, avvertita dal Berchet, di depositare il suo sentimento nelle forme usate e il bisogno di parlare a tutta una gente di cose e nei modi che essa potesse intendere e commuoversi, di versare le proprie elementari passioni in parole e figure che costituissero una moderna, semplice epopea che il Berchet, a giudizio del Fubini (p. 104), toccò veramente nelle pagine dell'esodo da Parga e della pace di Costanza. Una forma che potesse accogliere parole concitate come quelle in cui prorompe il profugo di Parga: « Ma v'è un duolo, ma v'è una sciagura, Che fa altero qual uom ne sia colto E il son io; nè chi tutto mi ha tolto, Questo orgoglio rapir mi potrà ». Accenti che suonano davvero nuovi, nella loro violenta concretezza, anche rispetto a più alte affermazioni poetiche della dignità e del dolore umano del Parini o del Foscolo. Il profugo di Parga, disse il Momigliano, « è il ritratto poetico più nervosamente inciso che il Berchet ci abbia lasciato di se stesso ». Non solo di sè, direi, ma di tutta una generazione: c'è una modesta dignità del dolore e della sventura che accomuna i nostri romantici ed è come un segno di nobile semplicità che li distingue nella grande famiglia che visse di sottili dolori innominati e d'infelicità necessaria, in preda al male del secolo. Non per nulla a quei versi del Berchet rispondono le parole che uno spirito parimenti appassionato e generoso della seconda generazione romantica, A. Poerio, metteva in cima ai suoi XCIX pensieri: « Il trarre conforto e orgoglio dall'eccesso del dolore è un sentimento eroico, insito nella natura umana, non già un artifizio

(1) È il tentativo di ridar vita « ad una poesia di intonazione popolare, sul piano de' canta in panca del nostro cinquecento », come diceva il B. a proposito delle ricordate versioni del Goldsmith.

di stoicismo, come alcuni tengono: quindi non è proprio degli antichi soli, e bene può stare con la mite rassegnazione del cristiano » (1).

Di questa nobiltà dell'animo provato e temprato dal dolore, Silvio Pellico fu a lungo il simbolo, tanto che l'ottocento cercò nelle pagine delle *Mie Prigioni* soprattutto il documento storico o morale e continuò, sia pure sostituendo agli entusiasmi dei primi tempi un distacco sempre più accentuato, a raffigurare il Pellico come il « poeta » della *Francesca* e il « martire » delle Memorie.

Il Curto, invece, riprendendo, nella introduzione alla sua scelta, le più felici pagine scritte intorno al Pellico nel secolo scorso — forse le più felici in senso assoluto — quelle di C. Tenca, apparse in occasione della morte del Pellico su *Il Crepuscolo*, che parlano di « lirica degli affetti » e di « colloquio dell'uomo interiore », invita a leggere le *Mie Prigioni* come libro di poesia, di confessioni, anzi come la terza grande confessione dell'epoca, dopo il *Werther* e l'*Ortis*. Non fu il carcere a generare la poesia del Pellico, come asserì per primo il Didier, seguito poi da tanti altri: la prigione fu soltanto un'occasione offerta al nativo bisogno di intimo ripiegamento fantastico e di confessione che fino ad allora si era sfogato soltanto nelle lettere, specialmente in quelle al fratello Luigi (p. 12). Ciò è tanto vero che, in un certo senso, io sarei addirittura tentato di dire che il Pellico giunse ad inventarsi il carcere prima di sperimentarlo: ce lo dice egli stesso in una delle più significative lettere giovanili, quella scritta dal lago di Como a Luigi il 20 agosto del '16, dove, parlando del suo carattere contemplativo che lo gettò fin da fanciullo « nella regione dei fantasmi », si paragona ad un uomo il quale, « dopo aver udita la sua sentenza », è dominato da quel pensiero, ma con la fantasia « si sforza di abbellire l'intervallo » che lo separa dalla fine segnata. (2).

Del resto, soggiunge il Curto, *Le mie prigioni* sono assai più un romanzo che un'autobiografia (p. 24): come prova, oltre il taglio del racconto, limitato ad un decennio, e l'intreccio degli episodi legati con abilità a sortire effetti calcolati (p. 25), il chiaroscuro romantico di malinconia ed eroismo che avvolge il protagonista (p. 23), il sentimento nostalgico per un perduto mondo di bontà, l'incanto di alcune scene di grazia goldoniana (p. 26).

Non è, dunque, un'alterazione della verità quello che distacca il racconto de *Le mie prigioni* dall'accaduto, secondo l'insinuazione del Metternich che il Renier si affaticò invano a convalidare, al tempo in cui la critica storica si assumeva volentieri il compito di rettificare sul vero le asserzioni dei poeti, è, invece, un colore poetico: il Curto invita opportunamente a confrontare le pagine del Pellico con quella dell'Andryane, del Confalonieri, del Maroncelli; queste,

(1) I pensieri di A. Poerio si possono ora leggere in appendice alla *Vita di A. Poerio*, di carattere divulgativo, di E. GENNARINI, Nisida, 1953.

(2) La lettera è riprodotta dal Curto, pp. 83-85.

infatti, mentre confermano nella sostanza la veridicità delle cose narrate dal compagno di prigionia, restano così lontane da quelle, come se venissero da un altro mondo. Ed, effettivamente, vengono da un altro mondo: dal mondo, cioè, della vita vissuta, non da quello della poesia, nella quale, invece, si colloca, con la sua diafana luce, il racconto del Pellico. Ma proprio questa convinzione ribadita con energia ancora maggiore in un altro scritto dello stesso Curto (1) che, avvantaggiandosi anche delle felici notazioni del Fubini a proposito delle lettere giovanili del Pellico (2), insiste sulla emotività, sensibilità e sensività del saluzzese, per il quale « la vita è pretesto all'immaginazione » (p. 255), la sofferenza « ad un consolarsi con belle fantasie » (3), proprio il consenso che destano queste asserzioni di un « dramma dell'anima, dominata dal dolore e dal pensiero della morte » (p. 354), impediscono di seguire il Curto quando egli definisce realistica (p. 21), sliricata (p. 351 e 361) l'arte del Pellico, accostandola a quella del Manzoni, con una serie di molteplici richiami, come il condizionamento reciproco di critica e poesia (p. 12), l'integrazione della storia con l'immaginazione (p. 13), la conquista della fede attraverso la prova del dolore (p. 22), il pessimismo cristiano (p. 23), la condanna della divisione tra gli italiani (p. 19) l'anticipazione di Ermengarda in Francesca, la prosa de *Le mie prigioni* (p. 28) e dei *Doveri* (p. 27). Siccome l'accostamento fu fatto più volte nel passato, e ricorre in ogni discorso sul Pellico — infatti lo ritroviamo puntualmente nelle pagine premesse da G. Trombatore al primo volume dei *Memorialisti dell'Ottocento* — conviene esaminare un po' più da vicino la questione: anzitutto non deve ingannarci la convergenza dei problemi e dei temi; il Manzoni e il Pellico respirano entrambi l'aria del romanticismo e del risorgimento lombardo: dovrebbe, dunque, stupire piuttosto una loro lontananza. Ma è proprio l'identità dell'ambiente e dei temi che fa spiccare la diversità dei due scrittori; così che i punti indicati dal Curto sono utili piuttosto a misurare la distanza delle due personalità. Se, ad esempio, si può dire che nel Manzoni la riflessione critica accompagnò sempre la crescita dell'opera d'arte, ora stimolandola, ora rallentandola, finchè arrivò a comporsi in scritture autonome come le lettere critiche, nel Pellico non avviene nulla di simile: la creazione artistica, come mostrano, appunto, *Le mie prigioni*, procede da una intuizione lirica che nessun proposito critico ha definito e sulla quale nessuna riflessione ritorna; nè gli articoli del *Conciliatore* hanno un effettivo valore critico. In certo senso si può dire che il Pellico fu artista mero più assai del Manzoni. Non mi pare che si sia riflettuto abbastanza sul fatto che la

(1) C. Curto, *Origini e unità dell'ispirazione del P.*, in *Lettere italiane*, VI, 1954, pp. 349-361.

(2) Cfr. M. F., *Il melanconico Pellico*, ne *Il Mondo* del 20 luglio 1954.

(3) Cfr. *Le Mie prigioni*, cap. XII, alla chiusa; nella scelta del Curto a p. 412.

prosa dei *Doveri* riesce così fredda e non sfiora mai la commozione: i tesori della tenerezza del Pellico son tutti chiusi ne *Le mie prigioni* e nelle lettere; egli ha bisogno di sfiorare uomini e cose, non di svolgere concetti: nella caduta dal cielo de *Le mie prigioni* alla terra dei *Doveri* non si trattò di involuzione, o per lo meno non soltanto di questo: il motivo della distanza è tutto nel fatto che il Pellico è artista, non moralista.

Tornando agli addentellati manzoniani, nel rapporto di storia e invenzione il saluzzese si pone agli antipodi del Manzoni: quando il Pellico asserisce: « La storia vera... ha bisogno di essere corretta con la finta », piega a modo suo concetti foscoliani. Non va dimenticato che quella frase è posta sulle labbra del saluzzese da un altro fervido foscoliano, il Borsieri: entrambi avevano ascoltato entusiasti la parola del poeta zacintio e come lui pensavano alla poesia come consolazione al dolore, come via d'evasione dalla realtà che ci assedia ogni giorno: il Pellico anticipava con quella espressione l'esigenza di una poesia volta all'illusione, quella stessa che il Foscolo opporrà al realismo e allo storicismo manzoniano nel saggio sulla nuova scuola drammatica. Non per nulla, letto il Carmagnola, il Pellico frenava il primo spontaneo entusiasmo, accogliendo le osservazioni di Luigi, prima e più di lui foscoliano: « non è lettura che strascini perchè gli eroi sono lasciati troppo simili al vero. La poesia è un mondo più bello del reale; bisogna che gli abitanti di quel mondo sieno ad un grado più su di noi, nell'amore, nell'ira, nelle virtù politiche... » (1).

Nè, d'altro canto, passando dalle idee letterarie al tono della creazione artistica, ci persuade l'asserzione che ne *Le mie prigioni* scorra, accentuato, il pessimismo dell'*Adelchi*: nella drammatica rappresentazione manzoniana, alla feroce forza che possiede il mondo fa riscontro la storia di una tragica espiazione e la provvida sventura, che pur salva, non dà pace sulla terra; nel racconto del Pellico, invece, la prova del dolore non solo salva chi la subisce, ma rivela ignorati fonti di bene nascosti negli angoli del mondo. Donde il senso di immanente vittoria del bene col quale si esce dalla lettura delle pagine del Pellico, diverso e lontano dalla profonda disperazione terrestre che lasciano le ultime scene della tragedia manzoniana.

Più attento al timbro dell'ispirazione, il Trombatore, pur riconoscendo legittima l'inserzione del Pellico tra i manzoniani per la parallela evoluzione dall'illuminismo al romanticismo e al cattolicesimo e per la comune imposizione della religiosità cristiana al centro dell'opera d'arte, asserisce che il romanzo del Manzoni non potè agire su *Le mie prigioni* perchè conosciuto dal Pellico soltanto frettolosamente, dopo la liberazione (2). Al Trombatore sono sfuggiti

---

(1) La lettera è nella scelta del Curto a p. 105.

(2) G. Trombatore, *Memorialisti dell'ottocento*, La lett. it., Storia e testi, Milano Napoli, vol. 59, Tomo I, pp. XIII e XI.

quei foglietti spielberghiani, che non si possono leggere senza commozione, coi quali forse il Pellico accompagnò la restituzione al Confalonieri del romanzo del Manzoni, letto allo Spielberg tra il '28 e il '30 (1): sono pagine nelle quali, oltre quella romantica adorazione per gli scrittori ammirati, della quale parla il Fubini, (Oh, caro, caro, caro Manzoni!), c'è l'adesione di chi sente finalmente scoperte e dette verità nelle quali crede di poter riposare; risolti dilemmi, come quelli di fede e libertà, nei quali si era tormentato senza esito risolutivo; e la felice meraviglia e la gratitudine di chi si trova arricchito da un insieme di idee e di sentimenti che non lo abbandoneranno più e che hanno la salda consistenza di un mondo reale. Il romanzo del Manzoni non solo fu conosciuto dal Pellico prima di scrivere *Le mie prigioni* e inteso nella sua eccellenza artistica (... non ha in Europa chi lo superi!), ma costituì per le inquietudini spirituali del prigioniero un conforto e una conferma. Tuttavia i possibili riflessi di quella appassionata lettura sono rarissimi e fugaci e dubitabili tanto che, se non avessimo prova certa del contrario, inclineremmo all'opinione del Trombatore, di una lettura tarda e frettolosa. Ma la realtà è un'altra: tra il Manzoni e il Pellico c'è una eterogeneità psicologica ed artistica che è più forte di ogni convergenza religiosa e morale, più forte anche di ogni ammirazione letteraria e che spicca tanto più nitida là dove il saluzzese tenta senza dubbio alcuno di ormeggiare il lombardo. Alludo al *Boezio*, tentativo drammatico assai utile ad intendere l'ultimo Pellico, che il Curto ha opportunamente introdotto nella sua antologia. Il Curto, su la traccia, se non erro, delle pagine di F. Montanari (2), cerca, nel dramma di Boezio, il giusto messo in catene che trova conforto nella fede, un riflesso diretto delle esperienze del Pellico, una sorta di proiezione drammatica dell'ispirazione delle *Mie prigioni*. Eppure, scorrendo la tragedia, non un solo passo ci suggerisce addentellati non vaghi coi personaggi e col racconto de *Le mie prigioni* (3), mentre più di un luogo non pare pensabile fuori di un sottinteso riferimento al nucleo di poesia del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*. La lettura del romanzo del Manzoni svela ora tutta

---

(1) Furono pubblicate da A. MONTI nel *Corriere della Sera* del 26 novembre 1928 e si trovano al Museo del Risorgimento di Milano; sono accolti ora nella scelta del Curto a p. 177-179.

(2) Cfr. F. MONTANARI, *S. P., della mediocrità*, Genova, 1935, pp. 196-203.

(3) L'unica figura che corrisponda in qualche modo al mondo delle *Mie prigioni* è quella del benigno carceriere (A. IV, sc. II, e III), ma serve soltanto a misurare la distanza tra un'autentica creazione poetica, nata dal diretto racconto di sè, unica fonte di poesia per il Pellico, e uno sbiadito tentativo di obiettivazione drammatica, alla quale il P. era negato. Se compare qualche tratto autobiografico, come nella scena VII dell'atto III, nella quale Boezio si scolpa davanti a Teodorico dell'accusa di congiura, a parte la differente situazione, giacchè il protagonista della tragedia, diversamente dall'autore, è estraneo ad ogni cospirazione, è notevole e rivelatore il fatto che quei tratti non corrispondono a nessuna pagina delle *Mie prigioni*.

la sua importanza: il Pellico, attraverso quelle pagine, recuperò anche il senso e la forza poetica delle tragedie manzoniane, che gli era balenato alla prima lettura e poi era stato sopraffatto da obiezioni foscoliane del Borsieri, di Luigi ed anche del suo proprio gusto. Infatti in quei foglietti preziosi il Pellico, mentre riconosce che alle tragedie manzoniane non può spettare nel teatro romantico europeo quel posto sommo che senza esitazione alcuna ha attribuito nella narrativa ai *Promessi Sposi*, afferma: « ...nelle due tragedie, Manzoni fu molto dappiù che non volevano consentire i nostri criticastri ». Come dubitare, del resto, che l'animo inquieto di Silvio, tornando con la mente commossa dal gran mondo dei *Promessi Sposi* alla interiore mutazione operata dal dolore e dal carcere sul Carmagnola e sulla provvida sventura che domina l'*Adelchi*, non ne riscoprisse la verità morale e poetica? Quelle tragedie si riproponevano imperiosamente alla sua meditazione: così il contrasto Teodorico-Amalasunta venne a riflettere il contrasto Adelchi-Desiderio, spingendosi fino alla replica del rimprovero razziale del re Longobardo al figlio (« Tu sdegni La gotica barbarie, e sei romana », A. III, sc. IV); il soliloquio di Boezio in carcere riecheggia i monologhi del Carmagnola prigioniero e accenti analoghi alla penultima scena del dramma manzoniano ha la visita di Rusticiana allo sposo nella segreta, nè il traditore Cipriano manca di qualche colore di Svarto e di Marino. Ma tutto è come sfocato: Amalasunta è una figura esangue, inetta a rivivere il dramma di Adelchi; nè Boezio, nella sua staticità, può accogliere riflessi del Carmagnola, personaggio la cui drammaticità è tutta vincolata alla sua mutazione interiore: le parole di Boezio che, in carcere, si rimprovera di superbia e di egoismo, (A. V, sc. VI), sono soltanto una stonata eco degli accenti profondi con i quali l'eroe manzoniano esprime la sua conversione; di questa rinnovata condizione dell'animo del Carmagnola si illumina il colloquio ultimo con la sposa e la figlia; mentre Rusticiana trova nel carcere un uomo che ripete fatalmente parole già dette. Non occorre dire, poi, che, mentre il Manzoni aveva felicemente svincolato dall'azione drammatica l'espressione più diretta del suo sentimento politico, versandolo nel lirismo dei cori, il Pellico ricade qui nel vizio della Francesca — che è il vizio comune a tutta la nostra tragedia del primo ottocento, a cominciare dal « girondino » *Caio Gracco* del Monti, — e oscilla, nel colorire azioni e personaggi, tra un'ispirazione poetica e un'ispirazione più o meno largamente politica. E oscilla anche nelle imitazioni, perchè il dramma del vecchio re Teodorico, sconvolto nell'animo da senili sospetti e torbide gelosie, non poteva sottrarsi al ricordo del Saul, tanto amato dal Pellico nella giovinezza: così Teodorico pensa a Boezio con « perplessità » alfieriana: « non so s'io ammiri quell'audace o abborra. Un dì l'amai » e si rivolge alla mite Amalasunta con l'affetto misto a irritazione che Saul pone nelle parole rivolte a Gionata.

Direi, tuttavia, che il distacco dal Manzoni si coglie ancor meglio quando l'imitazione si fa più diretta come nella scena (A. II, sc. XI), nella quale Boezio ripete in forma di ammonimento a Teodorico le parole di Adelchi a Desiderio intorno alla gloria di Carlo: « Invitto sei: nulla resister vale Alla magia del tuo terribil nome, Ma un dì morrai! ». L'amara sentenza dell'eroe manzoniano, densa, necessaria espressione del pessimismo cristiano, si spenge nel Pellico in un consiglio di opportunità politica: « Pensa alla figlia, pensa Al figlio suo. Per amor lor sii giusto », continua avvocatescamente Boezio.

Ma non vorrei, con osservazioni di questo genere, battere una via che intendo additare come sbagliata. Al Pellico capitò già una disavventura, purtroppo favorita dalle parole del Foscolo, dello Stendhal, del De Sanctis: l'assurdo paragone con Dante, che finì con lo schiacciare la Francesca, quasi più che le pecche proprie della tragedia; conviene, dunque, sottrarre il Pellico ad una disavventura forse più insidiosa: il riferimento al Manzoni. Più insidiosa, sia perchè si presenta con certo aspetto di convenienza storica e morale, sia perchè vela la comprensione di ciò che nel Pellico è veramente suo. La sua poesia, cioè, che è lontanissima dal realismo « sliricato » del Manzoni, anzi è tutta nel lirismo, vale a dire nella suggestione e nella tenerezza che si sprigionano come un sospiro dai più esili pretesti della fantasia e dell'affetto; in quella « effusione del cuore » che il Pellico indicava in una frase rivelatrice sfuggita, se non erro, ai suoi critici quando, nell'accennare al libro di prigionia di Boezio, ripreso tra mano per la sua tragedia, diceva: « Libro ricco di nobili pensieri, ma nel quale si sarebbe desiderato meno raffinamento retorico ed una più abbandonata effusione di cuore ». Il cuore del Pellico: quel misto di tenerezza e di fierezza dal quale sbocciano il canto e l'incanto di Maddalena, l'ingenua malizia della Zanze, l'umanità generosa di Schiller. Che sono la più bella, e forse l'unica, traduzione poetica offerta dal nostro romanticismo del « patetico » del quale parlava il Di Breme, affermando che aveva questo di proprio: « che da una circostanza qualunque... prende occasione di più e più indentrarsi in tutta la profondità di quel sentimento morale che armonizza meglio con l'originaria sensazione » (1). e indicava così quell'investire col sentimento le cose comuni per farne scaturire una poesia tenera e dolce, « espressione di ciò che v'ha di più riposto e di più profondo nell'animo e nel sentire umano » (2).

Quell'effusione del cuore scorre nelle *Mie prigioni* e nelle lettere, non solo giovanili, ma anche posteriori alla prigionia e al libro famoso, indicando la continuità, anzi la insostituibilità di quella vena.

Le lettere a Quirina mostrano, anche negli anni tardi, il medesimo romantico senso dell'eterno femminino che ai tempi del *Conciliatore*

(1) L. Di Breme, *Polemiche*, a cura di C. Calcaterra, Torino, 1923, p. 94.
(2) Ivi, p. 90.

spingeva il Pellico a confessare la sua adorazione alla donna che non aveva mai veduta ed alla quale l'aveva avvicinato soltanto l'amore che essa portava al poeta che egli pure amava. Che tale vagheggiamento lo accompagnasse allo Spielberg e lo aiutasse a riempire quei lunghi giorni, sarebbe intuibile anche all'infuori di attestazioni precise; ma quelle fantasticherie sopravvivono al carcere: ancora nel '37 Silvio poteva sognare, e scriverlo a lei, di svegliare Quirina con un bacio che la cogliesse nel sonno: son lettere scritte davvero con lo stesso animo di quando, appena finita la Francesca, diceva: « La tua lettera mi ha fatto balzare il cuore come se me l'avesse scritta un'amante ». Quirina era il cuore sensibile da lui sempre cercato per versare il suo lirismo elegiaco, la donna cui poteva dire, rompendo la misura e i ritegni delle *Mie prigioni*: « compiangiamoci e sorridiamo fino alla tomba »; con lei poteva intrecciare una celeste corrispondenza di amorosi sensi intorno all'amico scomparso, inverando quasi quel mesto colloquio con una tomba ed un assente che è il motivo del foscoliano sonetto in morte del fratello (1). Questo atteggiamento ortisiano, tutt'altro che realistico e sliricato, non ci sorprende: il Pellico poteva ormeggiare il Manzoni nelle tragedie, impegno del letterato, non nelle *Mie prigioni* e nelle lettere, dove si esprime l'uomo e il poeta, con quel lirismo che era la sua autentica vena e che non si spense mai in lui.

Anzi egli pensò, come è noto, a sfogarlo in un pieno racconto della sua vita; solo la timidezza lo vinse, quando, come disse melanconicamente alla sua Quirina, si sentì « straniero » al mondo: allora nel dubbio che il tenue filo dei suoi abbandoni potesse perdersi nell'indifferenza, si chiuse in un rammemorare e un fantasticare sempre più appartato. Solo a Quirina confidava questa sua vita segreta: « una vita assai strana, poco lieta, e non di meno poetica, sentita, sentitissima », diceva, quasi leopardianamente.

L'anima del Pellico non potè mai adagiarsi, come sostenne qualcuno, in una sorta di mediocrità diffidente dei sentimenti trascinanti, piegata in una rassegnazione senza slancio; « l'âme généreuse et tendre » che commosse Stendhal rimase nell'intimo sempre la stessa: ce lo dicono queste lettere che costituiscono un'eco, lontana purtroppo e intermittente, delle *Mie Prigioni*.

FIORENZO FORTI.

---

(1) Le lettere a Quirina sono riprodotte dal Curto, che ha vantaggiosamente tralasciato cose più note ma meno utili a individuare il P. per fare larga parte all'epistolario, alle pp. 143-175 della sua scelta.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ERICH AUERBACH. — *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale.* Con un saggio introduttivo di AURELIO RONCAGLIA. — Torino, Einaudi, 1956, in-8°, pp. 597.

L'opera, uscita in lingua tedesca nel 1946, è troppo nota perché qui se ne debba dare una particolareggiata presentazione: basti ricordare che per il metodo di ricerca e i risultati di parecchie delle indagini che vi si svolgono, essa è uno dei testi esemplari della critica di questi ultimi tempi, e augurarci che la traduzione italiana (a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser), ben condotta, ci sembra, nonostante la difficoltà (avrei qualche dubbio però sull'esattezza della traduzione del sottotitolo *Dargestellte Wirklichkeit* in *Il realismo*) valga a diffonderne la conoscenza e a stimolare la discussione sui molti problemi che queste pagine ci pongono, sia per l'impostazione del libro che per le caratteristiche delineate dall'A. nella scorsa che viene compiendo nei venti capitoli attraverso la « letteratura dell'Occidente », da un passo dell'*Odissea* a una pagina di Virginia Woolf. Gioverà pure a tal fine l'introduzione di Aurelio Roncaglia, il quale modestamente dice di avere un solo titolo per presentare al lettore italiano il libro dell'A., quello di professare la medesima disciplina dell'autore, la « filologia romanza », ma agevolmente si muove tra le varie posizioni dei critici d'oggi per determinare il carattere proprio dell'A. e dei suoi procedimenti, illustrandolo, fra l'altro, con ampie citazioni di quell'articolo *Epilegomena zu Mimesis* (in *Romanische Forschungen*, 65, 1950), con cui l'autore rispose ai suoi critici, toccando oltre che delle obiezioni particolari e di valore contingente, dell'origine e del metodo del suo lavoro. Che prende per oggetto, come è noto, di volta in volta non un'opera nel suo complesso ma una pagina singola e nell'analisi della lingua e dello stile ritrova, con le molteplici connessioni con la storia tutta, la fisionomia propria dello scrittore e dell'opera nella civiltà entro cui questa sorge.

Ne sono saggio i due capitoli che particolarmente ci interessano, su Dante e sul Boccaccio, che muovono l'uno dall'episodio di Farinata, l'altro da una pagina della novella dell'agnolo Gabriello: impor-

tante sopra tutto quel che l'A. scrive sulla novità dei modi linguistici e stilistici di Dante rispetto ai precedenti non soltanto italiani, sull'atteggiamento suo di fronte alla tradizione classica che lo distingue così dagli scrittori del Medioevo come dagli umanisti, sullo « stile misto » proprio alla *Commedia*, in cui confluisce originalmente risolvendosi una varia e complessa tradizione non puramente retorica ma stilistico-spirituale: intorno alle quali osservazioni è dato all'A. raccogliere i risultati dei suoi studi danteschi dal libro *Dante als Dichter der irdischen Welt* del '29 allo studio su *Figura*. Meno originale forse e meno compatto il capitolo sul Boccaccio, pur notevole per felici osservazioni: direi però che l'A. si ponga in contradizione con quelli che sono i concetti direttivi della sua analisi quando attribuisce una presunta deficienza nell'arte del *Novellino* a una manchevolezza intrinseca alla lingua di cui lo scrittore si valeva (« Il volgare italiano era ancora troppo povero e maldestro, l'orizzonte delle sue visioni e delle sue concezioni ancora troppo limitato e costretto per permettere una più spedita distribuzione dei fatti e per conferire ai fenomeni un configurarsi sensibile » (pp. 222-23)) (1): eppure lo stesso A. poche pagine innanzi aveva mostrato con l'esempio di Dante come uno scrittore possa, valendosi del materiale linguistico a lui offerto, genialmente rinnovare. Forse che i limiti che a lui sembra s'imponessero come insuperabili all'autore del *Novellino* non dovevano porsi pure al poeta della *Commedia*?

E sarebbe pure da chiedere, tralasciando tante obiezioni su punti particolari, che un libro così ricco e così vivo non può non suscitare, se il problema che l'A. si è proposto, sia rigorosamente delimitato e determinato, sì da conferire un'effettiva unità e una ininterrotta linea di trattazione alle sue varie e pur così felici indagini. Dovremo (e questa è l'opinione di Leo Spitzer) ritenere che il libro sia una raccolta di saggi eccellenti non riducibili in un organismo unitario contrariamente all'intenzione dell'autore? Ma non si può disconoscere, anche se si ammette che l'assunto sia troppo vago e non ben determinato e meritevole in ogni caso di ulteriore approfondimento, che per esso appunto l'A. è stato stimolato a svolgere in senso storico le sue analisi stilistiche, e che l'accostamento di esempi diversi del diverso modo di rendere la « realtà » o della diversa realtà che per quei modi diversi si manifesta, quali una lassa della *Chanson de Roland* e il periodo ritmico e sintattico di alcune terzine dantesche, non riesca illuminante, anche per chi esita ad ammettere l'esistenza di un unico problema che si riproporrebbe agli autori di una « letteratura dell'Occidente » studiati dall'A. e che solo giustificherebbe una trattazione unitaria.

MARIO FUBINI.

---

(1) Sull'argomento si veda ora, per contro, l'importante art. di S. BATTAGLIA, *Premesse per una valutazione del « Novellino »*, in *Filologia romanza*, a. II (1955), pp. 258-86.

Prosatori volgari del Quattrocento, a cura di CLAUDIO VARESE. (« La Letteratura italiana - Storia e Testi », vol. 14). — Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi edit., 1955, pp. 1164.

Questi *Prosatori volgari del Quattrocento*, raccolti, ordinati, presentati e commentati da Claudio Varese, sono — bisognerà riconoscerlo subito — un libro nuovo, utilissimo, e per la sua parte invitante e saporoso: un panorama vario ed assai interessante di scrittori maggiori e di scrittori minori, in un arco che sottende la storia letteraria non meno che la storia culturale e civile del Quattrocento italiano, da Feo Belcari e da Cennino Cennini alla *Hypnerotomachia Poliphili* e a Iacopo Sannazaro. Quali e quante difficoltà sempre si frappongano alla compilazione di opere siffatte, qual numero di problemi occorra affrontare e risolvere, per venirne finalmente, e bene, a capo, si può immaginare anche solo pensando alla necessità di dare al volume un ordine sistematico e, per conseguenza, di creare delle sezioni schematiche, laddove la varietà degli aspetti culturali, pur insiti nella stessa opera, malamente soffre d'essere ridotta all'unità, o i molteplici frutti dell'operosità di uno scrittore non permettono d'essere mortificati sotto la sola specie generica di quell'uno che anche fosse il maggiore. D'altra parte il Quattrocento volgare, secolo per lungo tempo trascurato — se non nelle sue individualità più prepotenti e pre-rinascimentali — da una critica, che per essere troppo individualizzante e costantemente monografica rimaneva forse un po' inerte al richiamo della storia della cultura e della civiltà, poneva al Varese particolari problemi quanto al reperimento stesso dei testi ed alla loro più esatta lettura, specialmente dei prosatori minori. Ma, volume alla mano, possiamo con ogni serenità affermare che la difficile prova è stata, nel suo complesso, ben superata, e che ne è scaturito un libro ricco, vivace, bene ordinato, con testi generalmente attendibili e buoni, con un commento preciso, di solito, ed appropriato, con introduzioni comunemente contenenti le notizie necessarie ad un rapido inquadramento storico ed i giudizi per un essenziale profilo critico, corredato da una bibliografia più che di avvio.

Che si tratti di un panorama, come si diceva, vario ed interessante, lo dimostrano i ben ventinove prosatori raccolti in sei sezioni; delle quali la più ricca è quella delle « Storie - Biografie - Lettere - Memorie e Trattati minori », ove accanto a Giovanni Sercambi rivivono Giovanni Cavalcanti, Marin Sanudo, Vespasiano da Bisticci, Alessandra Macinghi Strozzi, Matteo Franco, Buonaccorso Pitti, Goro Dati, Giovanni Morelli, Rinaldo degli Albizzi, Cennino Cennini e Lorenzo Ghiberti. La sezione degli scrittori religiosi comprende, com'è naturale, Feo Belcari, Giovanni Dominici, San Bernardino da Siena e Girolamo Savonarola, mentre in quella dedicata ai novellieri com-

paiono Gentile Sermini, Masuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, il Piovano Arlotto e la « Novella del Grasso legnaiuolo ». Un'intera sezione è occupata dalla *Hypnerotomachia Poliphili*, qui abbastanza ben rappresentata con più di cinquanta pagine fitte e fittamente annotate; ed in due altre parti specifiche sono raccolti, diciamo così, i Grandi: nella terza Matteo Palmieri, Leon Battista Alberti, la « Vita di Filippo di ser Brunellesco » e Pandolfo Collenuccio; e nella quinta il « Paradiso degli Alberti », Lorenzo il Magnifico e Iacopo Sannazaro. « La vitalità e la varietà del Quattrocento — scrive il Varese alla p. VIII della sua Introduzione — vengono quindi a rispecchiarsi in una raccolta di prose che non può trovare il suo limite in una scelta di pagine solo letterariamente felici, ma deve, anche per far comprendere e sentire i valori estetici, abbracciare scritti mossi da interessi morali e storici, da motivi politici e sentimentali, da riflessioni critiche e culturali, e ricostruire così, non solo la civiltà delle lettere, ma anche la cultura in generale del Quattrocento italiano e, in essa, i motivi della storia dell'Italia quattrocentesca ».

Si può, eventualmente, dissentire dal Varese; ma occorrerà anche convenire che il suo ordinamento risponde ad un criterio centrale ed unitario: così come la sua scelta. A parte l'intento di ricostruire, attraverso le opere in prosa antologicamente presentate, « non solo la civiltà delle lettere, ma la cultura in generale del Quattrocento », sul quale non dovrebbe esserci possibilità di discussione, sarà da notare che il Quattrocento del Varese è largamente toscano: toscano, insomma, vuol per lui essere — se non andiamo errati — il suo centro vitale (« la crisi politica della città e la scomparsa di quel *fiorentino imperio*, che Lorenzo associava in parte alle sorti della lingua e della letteratura italiana, non hanno impedito quella posizione centrale della cultura fiorentina, che soltanto nel Cinquecento, nonostante le resistenze e le lotte, si andrà affievolendo », p. IX; e a p. X: « al centro rimane sempre la civiltà fiorentina ») e alla Toscana si rivolge la sua periferia (« Nessuno, neanche il bolognese Sabadino degli Arienti, il salernitano Masuccio e il napoletano Sannazaro, può dimenticare l'importanza della cultura fiorentina e quanto vi si era elaborato », p. IX), anche se il dialetto non toscano tende (e noi aggiungeremmo: come il toscano e con il toscano) ad innalzarsi e a inquadrarsi nella nobiltà della forma aulica e latineggiante. E perciò dei ventinove prosatori di cui si compone il volume, non è da meravigliarsi se, considerando il Collenuccio ed il Savonarola come pure espressioni della civiltà fiorentina quattrocentesca, i non toscani siano una ben esigua schiera: Marin Sanudo, Sabadino degli Arienti, Masuccio Salernitano e Iacopo Sannazaro; solo quelli, cioè, — e particolarmente i due meridionali col bolognese — che tendono ad una forma linguistica e letteraria non ignara (tutt'altro!) dei modelli toscani. Né è da meravigliarsi, poiché è coerentemente e necessariamente consequenziale, se nel volume, per siffatto criterio unitario,

non figurino centri di cultura fiorenti come Milano, o come Ferrara-Mantova, o Roma, l'importanza dei quali sarà tuttavia determinante ai fini di una lingua come di una storia e di una civiltà e cultura veramente italiane; e se la letteratura napoletana sia rappresentata soltanto con i suoi frutti più maturi e di sapore più tendente al toscano; mentre nel volume è fatto relativamente largo posto, per es., a Cennino Cennini e a Lorenzo Ghiberti, non certo prosatori esemplari, ma per altro esemplari esponenti della civiltà fiorentina cui sono con tanto amore rivolti gli sguardi del raccoglitore. Criterio, quindi, rigorosamente unitario e volume coerente nelle sue parti; anche se, come tutti i criteri in opere consimili, soggetto a limitazioni o a discussioni. E infatti può sembrare che l'amore alla civiltà fiorentina del Quattrocento, centro pulsante e cuore della nazione, abbia forse attenuato al Varese la possibilità di cogliere e di fissare i presupposti di quella lingua e di quella civiltà che sarà decisamente italiana già all'inizio del secolo successivo.

Forse qualcuno si chiederà le ragioni dell'assenza di Leonardo in un panorama così disegnato, tendenzialmente toscano e apertamente culturale, più che umanistico. Ed è assenza che duole, per quanto giustificata da ragioni d'ordine allotrio. Nell'economia generale della Collezione Ricciardi, infatti, della quale fa parte questo volume, a Leonardo è toccato il suo posto nel Cinquecento, accanto al Cellini, al Vasari e ad altri scrittori delle arti di quel secolo. Forse, perciò, più preoccupante è l'assenza delle belle ed importanti lettere del Pulci, che dovevano essere pubblicate — secondo quanto è scritto nel Catalogo Generale della Collezione — nel recente vol. 17 (Morgante) dell'Ageno, ove invece non compaiono; sicché si è indotti a pensare che possano rimanere del tutto fuori, non essendo state incluse in questo volume del Varese, nel quale la loro pubblicazione non era in origine prevista. Infine, vogliamo credere che a molti, come a noi, avrebbe fatto piacere poter leggere una lettera del Poliziano, accanto a quelle della Macinghi Strozzi, o una qualche paginetta della « Vita di Dante » di Leonardo Bruni, accanto alle biografie di Vespasiano da Bisticci. Leonardo, Pulci, Poliziano e Bruni, se fossero stati inseriti con qualche *specimen* della loro prosa in questo volume, lo avrebbero reso ancor più completo, anche dal punto di vista persuasivamente toscano nel quale si è posto il benemerito raccoglitore.

Non ci dilungheremo a ricordare e ad illustrare le brevi introduzioni a ciascun prosatore, nelle quali alle essenziali notizie biografiche segue sempre un giudizio storico critico ed una aggiornata bibliografia. Basterà dire che sono tutte utili e nitide, sufficienti sempre ad una presentazione completa e ad un avvio culturale. Non tutte mordenti e succose come quelle preposte, per es., agli scrittori di storie e di biografie, o a quelli delle arti o a Masuccio o al *Polifilo* (pur se qui ci riconosciamo in parte dal Varese dissenzienti), ma

sempre limpide e cordiali e disegnate con grande chiarezza. Talvolta, veramente, può sembrare che le premesse non corrispondano in tutto alla successiva scelta delle pagine; com'è, per es., nel Dominici, del quale è ricordato come « vigoroso e ricco » il *Libro d'Amore di carità*, senza che poi la curiosità stuzzicata nel lettore venga appagata con il conseguente inserimento di qualche pagina (ed anche qui, nell'introduzione al Dominici, non si riesce a capire quale sia il vero titolo dell'opera ora citata come « Del governo di cura famigliare », ora come « Trattato del governo famigliare », e nella bibliografia successiva « Trattato del governo della famiglia » e poi « Regola del governo di cura famigliare », che è il titolo dell'edizione del Salvi, alla quale ha attinto il Varese). O come accade per il Savonarola, del quale sono giudicati « fondamentali » gli scritti « che accompagnano l'azione del predicatore » (i vari *Dialoghi* e *Trattati*); ma a questo giudizio non tien dietro la conseguente scelta. Così, alla stessa maniera, può non sembrare tradotta concretamente la giusta positiva valutazione dei « Diarii » di Marin Sanudo, del tutto trascurati a favore della « Spedizione di Carlo VIII » (perché l'*Exemplum* è a capo pagina ed in corpo grande, come se si trattasse di opera diversa?). Qualche volta, invece, si è portati a riflettere sulla validità stessa del giudizio, o che esso sia implicito nel tipo e nei limiti della scelta, o esplicito nella stessa introduzione. Di San Bernardino da Siena sono, per es., riportati esclusivamente degli apologhi o delle favolette, tratti dalle sue prediche; sicché emerge dalla antologia che lo riguarda, la figura di un favolista garbato ed immediato, vivo e popolaresco, non rispondente del tutto, noi crediamo, alla realtà dello scrittore; il quale ha anche, nelle sue prediche, una robusta ossatura logica, una solida struttura d'impianto, frutto di cultura e di tradizione « generica » dell'oratoria sacra. Anche la figura del Sercambi può sembrare che risulti in qualche modo monca, essendo state escluse del tutto le sue novelle, forse perché la novellistica, nel volume, è già ben documentata anche senza le novelle del Sercambi, e ben documentata, in conseguenza, la preponderante presenza del Boccaccio. E certo alla predilezione del Varese verso la civiltà artistica toscana del Quattrocento sarà dovuto l'inserimento di più di venti pagine del « Trattato della pittura » di L. B. Alberti, accanto all'intero terzo libro del « Trattato della famiglia », con la totale esclusione di anche una pagina del « De Iciarchia » e « Della tranquillità dell'animo », di cui crediamo che ben volentieri molti avrebbero riletto qualche brano, anche se può credersi che il citato terzo libro, qui riportato, sia pressoché sufficiente a conoscere, o almeno ad avere un'idea generale dell'Alberti trattatista. E confessiamo infine con tutta schiettezza, anche se col timore di sembrare ingenui, che non abbiamo capito perché del *Comento* del Magnifico il Varese abbia dato soltanto le prime pagine e non invece quelle del vero e proprio commento con l'inclusione di qualche sonetto (o meglio, quelle e

queste); e perché nei brani tratti dall'*Arcadia* egli abbia evitato i testi poetici (anche due versi isolati, a pag. 1019, sono stati soppressi); nell'un caso e nell'altro i versi fanno corpo con la prosa e sono destinati a non comparire (è almeno supponibile) nel volume della poesia. Quanto ai giudizi di valore esplicitamente fissati nelle introduzioni, quasi sempre ci sono sembrati felici e bene azzeccati. A quello sulla bella, vivace, piccante lettera di Matteo Franco ci sarebbe forse da aggiungere, per caratterizzarla meglio, che si tratta di un vero e proprio agilissimo « capitolo » in prosa, di spiriti giocosi; e mentre condividiamo l'altro giudizio sul « Paradiso degli Alberti », tenderemmo ad attenuare l'affermazione secondo la quale in quell'opera « la lingua e lo stile sono quasi sempre faticosi e impacciati », anche perché pensiamo che leciti interventi sul testo possano togliere una qualche impressione di fatica. E infine alla interpretazione drammatica del « Polifilo » noi torniamo qui a riproporre di sostituire una interpretazione diversa: quella, cioè, di un brillante e disinteressato gioco letterario, non dissimile, in parte, quanto a compiacenza e a creatività linguistica, — ma questa affermazione vuole avere soltanto valore indicativo ed orientativo — da quello di un Teofilo Folengo, frate anch'egli, come Francesco Colonna.

Il commento è sempre accurato, sobrio, preciso e limpido, rispondente in tutto al carattere ed alle esigenze della Collezione: illustra ed aiuta a capire. Esemplari le note al Cavalcanti, al Savonarola, al Collenuccio, al Piovano Arlotto, al *Polifilo*, e in genere agli scrittori di storia e d'arte: un commento che certo è costato molta fatica, generoso impegno, e specialmente per taluni brani ed autori, ricerche difficili e pazienti. E perciò è giusto dare atto al Varese dell'utilità del suo lavoro e dell'efficacia dei risultati raggiunti, anche se di tanto in tanto lo studioso può allontanarsi dalla sua interpretazione. A questo proposito raccolgo qui alcune precisazioni, convinto che ciò possa indirettamente servire anche a lumeggiare la natura e le difficoltà del lavoro del Varese, non certo agevole né semplice. Avvertiamo che la nota si riferisce sempre alle parole sottolineate.

Pag. 14 (Belcari): « Allora il *disprezzato* Giovanni abbracciò quel lebbroso »; « umile fino a vincere e sprezzare la ripugnanza »; invece la parola è da riportare al verbo « disprezzarsi » o semplicemente « disprezzare », nel generico significato di « tenersi a vile ». Ce n'è un esempio a pag. 13 (senza il significato spregiativo attribuitogli in nota), e Iacopone scrive: « Lo desprezare placeme E de gir malvestito ».

Pag. 25 (Dominici): « succhia le foglie *melate* »; « sparse di dolce rugiada »; più semplicemente « dolci »; o meglio, « dolci come il miele ».

Pag. 34 (Dominici): « e quello loro par iusto è *tutto corpo di ragione* »; « è tutta ragione »; forse meglio: « è unica e suprema giustizia » (col significato di « ragione » più strettamente giuridico).

Pag. 40 (Dominici): « orazioni e *invenie* »; « atti d'umiltà religiosa »; probabilmente « invenie » non sarà cosa diversa dalle « venie » di pag. 731, n. 1 (Sermini), dove sono precisate in nota quali « preghiere della sera, cioè quelle che chiedono perdono per i morti ».

Pag. 40 (Dominici): « non dimenticando quella memoria degli Angeli santi, *ma* sia prima, dopo la Vergine Maria »; « *ma*: e »; ci sembra che il *ma* conservi il suo valore avversativo, quando si sopprima la virgola dopo « prima »; e cioè: « senza dimenticare gli Angeli nelle tue preghiere, anzi, ricordandoli subito dopo la Vergine Maria » (la loro memoria sia la prima dopo quella ecc.).

Pag. 63 (San Bernardino): « incominciai a cogliere una insalata di *cicerbite* »; « *cicerbite*: zucche »; si tratta, invece, di pianta erbacea, come risulta anche dal contesto, alla quale si attribuivano virtù medicamentose (« e non mi val cecerbita pigliare », pseudo-Angiolieri).

Pag. 67 (San Bernardino): « una capannuccia, la quale è *di longa* a uno mulino forse uno miglio »; « oltre »; piuttosto « di lungi, lontano ». Nella stessa pagina, per *Lombardia* dovrà ancora intendersi genericamente l'Italia settentrionale.

Pag. 89 (Savonarola): « A Lui (cioè a Dio) sono note *sanza discorso* le conclusioni ne' princìpi e li effetti nelle cause »; « senza procedimento razionale »; piuttosto « simultaneamente », *senza* cioè *che* la Sua mente *corra* a considerare gli uni prima e le altre poi.

Pag. 90 (Savonarola): « Ma io ti dico, Firenze, che questo lume m'è stato dato per te e non per me; perché questo lume *non fa grato l'uomo a Dio* »; « non basta per salvarlo dalla dannazione »; forse meglio, in armonia col testo: « non rende buono, grato a Dio chi lo possegga, per il solo fatto che lo possiede ».

Pag. 119 (Sercambi): « disfacendo e accecando ogni *dipinture d'aquile* »; « le aquile dello stemma di Pisa »; lo stemma di Pisa era, invece, una lepre (e su di essa scherzavano i poeti guelfi: « la traditrice lepore marina », Faitinelli); le aquile erano l'insegna anche dei ghibellini pisani.

Pag. 156 (Cavalcanti): « Benché io dica nuovo reggimento, *non si gridò* però *disusate voci* »; « non furono proclamate nuove forme di governo »; ma le « disusate voci » sono « le parole non più in uso » dell'antica libertà comunale.

Pag. 457 (Alberti): « e *per la via d'andare* alla possessione... torrei il prato »; « sulla strada che conduce »; è invece da intendere: « e come strada per andare ecc. prenderei il prato, attraverserei il prato »; e infatti, subito dopo è detto: « per quivi farei la via ».

Pag. 462 (Alberti): « destasi la gioventù... e *proferiscesi* a opere faticose e degne di immortalità »; « si accinge »; piuttosto: « si dice pronta », « si offre ».

Pag. 497 (Alberti). È vero che *cortese* significa anche « con le mani incrociate sul petto » (esempi nel Decamerone); ma non si capisce come poi la stessa persona possa portare « in mano la rocca »; perciò

la frase « tu seguissi *cortese* » significherà « in nobile, dignitoso atteggiamento », quasi preceduta dalla « corte ».

Pag. 566 (Vita di Brunellesco): « vi fu *alcuno dì dall'una volta all'altra* »; « più volte in uno stesso giorno »; sarà piuttosto: « passò qualche giorno dalla prima alla seconda volta » (per due volte Brunellesco « fu fatto portare di peso fuori », creduto pazzo).

Pag. 600 (Collenuccio): « Innocenzo III... pretendendosi *bailo* e tutore di Federico »; « rappresentante »; forse meglio « aio, educatore ».

Pag. 661 (Collenuccio): dice la testa alla berretta: « Io ti comprai a maggior prezio che *cerne* di questa sorte »; ci par poco persuasiva in questo caso la spiegazione « scelte »; d'altra parte, « cerna » si diceva di un uomo dappoco, onde, crediamo, l'uso estensivo.

Pag. 742 (Sermini): « ristorare le perdute *dotte* »; « occasioni »; invece « ore », « tempo » (anche in considerazione del verbo « ristorare »).

Pag. 752 (Sermini): « e senza nissuno scordante, *fu vènto* ch'a lui si facesse ecc. »; « sincope di *venuto*, cioè fu convenuto ». Il senso è certo quello, ma non persuade la sincope con la caduta della tonica e conseguente spostamento d'accento. Si potrebbe piuttosto pensare a « vénto », vinto (Sermini è senese), con costrutto impersonale; « prevalse la decisione di ecc. ».

Pag. 765 (Sermini): « chiassaccio » è spiegato con « viottolaccio ». Era in verità una parte « chiusa » del vicolo, in diretta comunicazione con un particolare luogo della casa, e si sa a quale scopo era adoperata, come risulta, del resto, anche da pag. 763, rigo 18 sgg.

Pag. 843 (Masuccio): « *Quando nel leggere de tale accidente serai calente* »; « quando ti piacerà leggere questa novella »; ma « calente » significa « caldo » (cfr. pag. 828, n. 1 e pag. 873, n. 1); e dunque « quando ti riscalderai, ti accenderai nel leggere questa storia ».

Pag. 881 (Masuccio): « il cavaliero, che apprestato aveva... *uno bello portante* »; « cavallo da soma »; « portante » è l'ambio, e dunque « palafreno dall'ambio di razza » (Folgore: « cavalli ben portanti »).

Pag. 1020 e pag. 1062 (Sannazaro). È ripetuto il verbo « scoppiare » a proposito di fionde; e crediamo sia più vicina al giusto l'interpretazione di pag. 1020: « *scoppiando*: il contrario di « accoppiando », cioè aprendo le punte della fionda »; mentre a pag. 1062 è detto: « *a scoppiare*: a fare strepito ». Probabilmente « scoppiare » è l'aprirsi delle braccia per il lancio (« e il dir le parole e *l'aprirsi* e 'l dar del ciotto nel calcagno fu tutt'uno », Boccaccio).

Pag. 1021 (Sannazaro): « Pini sì grandi e sì spaziosi, che ogniun per sé averebbe quasi bastato *ad umbrare* una selva »; « dar l'immagine di »; meglio « ombreggiare, fare ombra »; la selva è assai più bassa del pino grande e spazioso.

Pag. 1036 (Sannazaro): « i miseri vitelli *sugando* le secche poppe »; non « asciugando » (erano secche), ma « succhiando », com'è ancor oggi significato vivo nell'Italia meridionale.

Pag. 1069 (Sannazaro). Pompei fu inghiottita « mancandoli, credo, sotto ai piedi *il firmamento* ove fundata era »; non genericamente « la terra », ma piuttosto « la stabile solidità ».

Qualcosa bisognerebbe infine aggiungere circa la cura del testo almeno per ricordare la *Nota critica ai testi*, apposta in fondo al volume dal Varese ad illustrare e giustificare i suoi criteri, e per osservare che questi brani in qualche modo risentono della loro diversa provenienza; onde una grafia talvolta non funzionale (*tralla* e *fralla* invece di « tra la », « fra la », passim; *perché cagione*, invece di « per che cagione », pag. 103; *tuo' madre*, invece di « tuo madre », pag. 220; *die'* pag. 726 e a pag. 736 invece del senesissimo « die », deve, e *diè*, pag. 752, invece del senese « dìe », deva, debba) o oscillante (*dì* e *dì'* per « dì »; *fa* e *fa'* per l'antico « fa »; *mieffè* e *mieffe*, la quale oscillazione tuttavia può essere giustificata foneticamente; *ognindì* e *ogni in dì*, delle quali forme solo la prima è esatta). Piccoli e trascurabili problemi, davvero, questi, quando si commisurino alla ampiezza generosa dei testi ed alla faticosa mole del lavoro compiuto, che è stato veramente utile e meritorio. MARIO MARTI.

ANGELI POLITIANI. — *Sylva in scabiem*, a cura di A. PEROSA. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954, pp. 61 (Note e discussioni erudite a cura di A. Campana, 4).

Come spiega il Perosa nella sua introduzione, questo importante inedito polizianesco è stato tratto dall'editore, su indicazione di P. O. Kristeller, da un codice, già posseduto da Ludovico Beccadelli, della Biblioteca Governativa di Parma, e, più esattamente, da un frammento, inserito nello zibaldone beccadelliano, di un altro codice della fine del secolo XV. Che la *Sylva* vada assegnata al Poliziano è fuor di dubbio, sia per l'esplicita dichiarazione del titolo (*Angeli Politiani Sylva in scabiem*) sia per le chiarissime allusioni che l'autore fa alla propria traduzione dell'*Iliade*, alla composizione delle *Stanze* e al suo ufficio di precettore di Piero de' Medici: allusioni che consentono al Perosa anche di fissare assai persuasivamente la data del poemetto fra l'estate del 1475 e la primavera del 1478, e più precisamente verso l'inizio di questo periodo. Pure convincente mi sembra l'ipotesi (basata sulla presenza, nel suddetto frammento di codice, di un epigramma polizianesco, pure inedito, al Pico (1), e di carmi dei ferraresi Ludovico Bigi Pittori e Tito Vespa-

(1) L'epigramma al Pico è pubblicato dal Perosa nella Appendice, insieme con una elegia inedita e anonima intorno alla scabbia, tratta dal Cod. Laur. Ashb. 1703, scritto nella seconda metà del sec. XV.

siano Strozzi, assai legati alla famiglia Pico) che il Poliziano abbia offerto al filosofo mirandolano la sua *Sylva* durante la visita di questi a Firenze nel 1479, e che proprio a Giovanni Pico si debba attribuire il merito di avere salvato il carme.

Di questa singolare opera il Perosa ha curato una edizione critica condotta con esemplare accuratezza e in particolare con intelligente rispetto delle consuetudini grafiche polizianesche; ma il suo impegno e la sua ben nota competenza dei complessi problemi della filologia umanistica si rivelano ancor più nell'ampio commento, in cui egli spiega le più difficili allusioni mitologiche, storiche, geografiche e scientifiche, offre un quadro esauriente delle fonti classiche e dei raffronti con le altre opere latine e volgari dell'autore, e precisa, per le parole e i nessi inconsueti o caratteristici, il grado di nobiltà o di rarità che essi hanno nella tradizione letteraria latina (1).

Una prima conclusione che si può trarre scorrendo tale commento, è che non c'è quasi verso della *Sylva* in cui il Poliziano non abbia messo a profitto una o più reminiscenze classiche o non mostri il possesso di una tecnica sapientissima, e che in generale il poemetto ha un aspetto intensamente e consapevolmente letterario: come riconosce il Perosa, il quale anzi in una sua nota (al v. 348) definisce il carme come come un *lusus*, un « dotto passatempo del dottissimo letterato ». Al tempo stesso però il commentatore sottolinea un altro e ben diverso aspetto dell'opera: gli sembra cioè che se « sarebbe assurdo pretendere di scoprire in questa selva un qualsiasi intento scientifico; ... è pur vero che qui l'interesse descrittivo, che costituì sempre la nota più personale » del Poliziano poeta, « si è rivolto in una direzione originale e fruttuosa, rivelando un gusto per certi lati aspri della realtà e per certe forme morbose dell'organismo, che preannunzia in lui il futuro appassionato studioso della medicina antica, dei *rerum rusticarum scriptores* e di Plinio » (pp. 22-23): un

---

(1) Annoto qui qualche minima aggiunta. Lo spunto del paragone fra i movimenti dello scabbioso che si gratta e il molosso (vv. 73-78) può essere venuto al Poliziano da Lucr., V, vv. 1063-1064: *inritata canum cum primum magna Molossum Mollia ricta fremunt duros nudantia dentes*; più sicuramente, deriva da Lucr., II, 114-120 (... *quum solis lumina, quumque Inserti fundunt radii per opaca domorum: Multa minuta, modis multis, per inane videbis Corpora misceri, radiorum lumine in ipso; Et velut aeterno certamine, proelia pugnas Edere, turmatim certantia; nec dare pausam, Conciliis et discidiis exercita crebris*, e cfr. anche Dante, *Par.*, XIV, 112-117) la similitudine dei vv. 128-130 e forse anche l'idea di quella subito seguente (v. 130), che richiama la teoria degli atomi democritei. Alle allitterazioni indicate dal Perosa vanno ancora aggiunte quelle dei vv. 257-258: *Arma, viros victor subversaque quadrupedantum Pectora pulvereis trifida trabe funderet arvis*, e del v. 311: ... *quenque ferox flammato pectore montem* (che sostituisce quella del modello; Silio, XIV, 120: *effundit flammato pectore pestem*) e del seguente v. 312: *Concutit Alcyoneus phlegraeaque fulgura ferrem*. Ricorderei infine, a proposito dell'immagine di Achille irato perché il poeta ha sospeso la sua versione omerica (v. 274), l'apparizione dell'eroe greco ad Omero nell'*Ambra*, vv. 271-272: *Ecce tuens torvum, nec vati impune videndus, Phtius honoratis heros adstabat in armis.*

gusto che si rivelerebbe particolarmente nella descrizione dei sintomi del male (vv. 12-26), dove « l'analisi... tende, pur sempre attraverso il giuoco letterario, a porre in rilievo fenomeni schiettamente naturali »; nel « crudo realismo » della rappresentazione del decorso della malattia (vv. 53-117); e anche nell'elenco degli acari (vv. 197-220), in cui « l'affollamento ... di tanti nomi greci non soltanto doveva lusingare il gusto del filologo..., ma doveva anche rendere singolarmente apprezzabile ai lettori, con la sequenza di tanti suoni barbarici, la figurazione dell'orrido, del mostruoso e del violento ».

Giuoco altamente letterario, dunque, e fervido interesse naturalistico: ma come spiegare la relazione fra questi due aspetti così diversi, che il Perosa ha il merito di mettere ambedue in evidenza, ma che meno si preoccupa (dato anche il carattere essenzialmente filologico delle sue indagini) di conciliare dialetticamente? (1). A me pare che il problema che si pone per la *Sylva in scabiem* non sia, nelle sue linee generali, differente da quello che si presenta a chi studi le altre manifestazioni culturali e artistiche del Poliziano, nelle quali sempre sembrano ricomparire, come componenti essenziali e contrastanti, un acuto interesse per l'uomo e per la natura e insieme una tendenza altrettanto viva ad una aristocratica « evasione » letteraria. L'impressione del contrasto cessa, tuttavia, se si risale al nodo profondo in cui quelle due componenti, apparentemente distinte, si intrecciano e si saldano indissolubilmente, se si risale cioè alla particolare situazione spirituale del Poliziano, storicizzata nell'ambito dell'umanesimo neoplatonico fiorentino. Come ho cercato di mostrare altrove, studiando la sua cultura filosofica, filologica e critica, e poi la sua lirica latina (2), il Poliziano respira nell'ambiente ficiniano sia la sensibilità per gli aspetti più aspri e dolorosi della realtà terrena sia il desiderio di volgersi ad un mondo più consolante e sereno: ma questo mondo egli si costruisce, in coerenza con il suo temperamento scarsamente religioso, non abbandonandosi, come i suoi amici neoplatonici, a mistiche visioni celesti, bensì trasferendo le sue stesse esperienze terrene, con i mezzi offertigli appunto dalla sua eccezionale cultura letteraria e filologica, e in particolare impiegando le più rare e colorite reminiscenze dell'antica poesia, in una atmosfera vivida e preziosa, dove la sensualità si traduce nel vagheggiamento di luminose e agilissime bellezze, e dove il terrore della morte fisica e l'odio per gli avversari si mutano in effetti di elegantissimo e pittoresco orrore. Tale processo sta alla base anche della *Sylva in scabiem*: come nel mito centrale dell'epicedio

(1) Una domanda non dissimile si pone anche L. CARETTI, *Poliziano recuperato*, in *Il Nuovo Corriere*, 9 novembre 1954.

(2) Cfr. i miei studi *La cultura del Poliziano*, in *Belfagor*, IX, 1954, pp. 633-653; *Il Poliziano critico*, in *Rassegna della letteratura italiana*, 1954, pp. 367-376; e *La lirica latina del Poliziano*, che verrà prossimamente pubblicato nella *Rassegna della letteratura italiana*.

di Albiera, che (lo nota giustamente il Perosa) è il più diretto precedente del carme, anche qui c'è all'origine un'acuta sensibilità al dramma del morbo e della corruzione del corpo; ma, appunto come in quel mito e anzi più nettamente, questa sensibilità appare come una situazione ormai superata, alla quale il Poliziano ha già reagito nel modo che gli è concesso, spostandosi cioè con l'aiuto della sua svariatissima cultura letteraria e filologica — che oltrepassa così il puro giuoco letterario per divenire psicologicamente e anche artisticamente, a parte le inevitabili deviazioni virtuosistiche, funzionale — sul piano di una drammaticità lietamente retorica, di un « grottesco » (non a caso il Perosa stesso usa più di una volta questo termine) vivacemente e squisitamente umoristico.

La migliore conferma di tale interpretazione viene offerta proprio da uno studio analitico dei caratteri e del significato di quella tecnica sapientissima: lavoro in questo caso assai agevole, giacché può fondarsi sui risultati delle attentissime ricerche filologiche del Perosa. Un posto notevole nell'economia artistica del poemetto ha la struttura stessa, condotta (come appunto il Perosa dimostra) in generale sul modello della selva staziana di contenuto encomiastico-occasionale, e, per alcuni particolari, secondo procedimenti tipici dell'epos (si veda la frequenza delle similitudini e il « catalogo » degli acari) e del poema didascalico (come nell'elenco dei farmaci, nella rassegna dei sintomi del male e nell'invocazione finale, che richiamano soprattutto le *Georgiche*): una struttura insomma solennemente e pure variamente retorica, che contribuisce alla trasfigurazione elegantemente e vividamente parodistica della angosciosa e repellente esperienza.

Tale trasfigurazione, però, è più sottilmente ottenuta mediante un ricchissimo e variegatissimo complesso di vocaboli, di modi sintattici e ritmici e di immagini fortemente letterarie, che il Poliziano attinge soprattutto — come si nota scorrendo le note del Perosa e secondo una preferenza che si rivela anche nella lirica latina giovanile e in genere in tutte le opere seguenti dell'artista, del filologo e del critico — dalle zone estreme della latinità, da Lucrezio ai decadenti, quali Ovidio, Seneca, Lucano, Stazio, Marziale, Silio Italico e Claudiano. Caratteristica, per esempio, è la presenza di una folla di nomi propri (10, *Vesbion* [Vesuvio]; 36, *Amythaone*; 41, *Titan*; 48, *Hyble*; 50, *Zancle*; 93, *Sabaeum*; 111, *Euan*; 113, *Otryn*, *Pangaea*; 114, *Strymona*;...) e aggettivi (11, *phlegetonteae* [*ripae*]; 35, *machaoniae* [*curae*]; 37, *epidaurius* [*anguis*]; 38, *corycia* [*in umbra*]; 39, *paeoniae* [*dextrae*]; 41, *nabataeo* [*a litore*]; 46, *sangarius* [*puer*]; 47, *mopsopias* [*ceras*]; 49, *cyrneas* [*taxos*]; 72, *sardonio* [*risu*]; 73, *icarii* [*astri*]; 90, *orontheo* [*in orbe*]; ...), dove viene richiamata e condensata l'eco di molteplici e poco comuni allusioni alla mitologia e alla geografia antica; e di una quantità relativamente grande di *apax legomena* e di termini rarissimi (84, *ampulant*; 117, *effulgurat*; 158, *hareni-*

vago; 165, *multicavas*; 182, *mulctraria*; 183, *involitat*; 193, *adnutans*; 267, *delamentatur*; 285, *modulamina*; 289, *raucisonis*; 301, *Apeninigenam*; 315, *subesa*; 321, *turbineo*; 333, *populifer*): tutte espressioni che accentuano e variano con la loro preziosa bizzarria, spesso anche grafica e sonora, la nobile atmosfera linguistica che caratterizza il poemetto. Ma forse ancora più significative in questo senso sono alcune formazioni sorprendenti come *pellegenam* (122), foggiato (come osserva il Perosa) su termini quali *terrigena* e *aquigena*, e come soprattutto i nomi degli acari elencati nel « catalogo » citato (vv. 208-220):

> At regem insanae feritatis laude superbus
> Consequitur, vivas haud segnis rodere carnes,
> Sarcophagus, semperque cavis habitare sub antris
> Audax Troglodytes, exturbatorque soporis
> Hypnophobus, teretes et Dactylotroctus acuto
> Dente cavans digitos, cumque illis sanguine largo
> Ebrius Haemopion, nec non Cheroglyphus omnem
> Consuetus terebrare manum, capitisque nigrescens
> Texta Melancoryphus, residemque immobilis alvum
> Scalpta manu rabida Lichenor vulnera lingens.
> Dipsada quid memorem? quid Oryctona Leucochroonque
> Apodaque et Phlebem, cumque Helcodamante Philagon,
> Bdellamque Ulonomonque, Palirroon Eurybatemque, ...

Un passo come questo mi sembra anzi particolarmente opportuno per rendersi conto del gusto linguistico, e, attraverso esso, della qualità dell'ispirazione dell'artista. Il Perosa, come si è detto, osserva che il Poliziano « con la sequenza di tanti suoni barbarici » intende ottenere « la figurazione dell'orrido, del mostruoso e del violento »: che sarebbe osservazione giusta, se non rimanesse il sospetto, ripensando ad altre affermazioni del commentatore, che egli avverta anche in tale figurazione la presenza di un vero e proprio gusto aspramente realistico. Ma a chiarire del tutto il particolare tono di questo « orrido » polizianesco, a me sembrano assai utili alcune considerazioni dello Spitzer intorno a certe formazioni verbali del Pulci e del Rabelais, delle quali il critico tedesco mette acutamente in luce il carattere fortemente antirealistico, in quanto appartenenti ad « un mondo a sé fra il reale e l'irreale », a quel mondo della parola cioè che i due scrittori, accentuando una tendenza tipica dell'Umanesimo, sentono come dotato di una sua esistenza autonoma (1). A questa autonomia del mondo della parola anche, e forse più vivamente del Pulci e del Rabelais per la sua particolare esperienza filologica, è sensibile il Poliziano. Egli non cerca però nella regione della lingua, come il Rabelais con i suoi esasperati fantasmi verbali, una allegra e feroce vendetta moralistica contro

(1) Cfr. L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio* a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1954, pp. 125-134.

la pedanteria o l'ipocrisia, e neppure, come il Pulci con le sue strampalate invenzioni popolareggianti, uno sfogo avventurosamente spregiudicato (1): le sue formazioni non veramente « nuove » ma composte con il prezioso materiale classico che gli offriva la lingua greca e in particolare il modello della *Batracomiomachia*, rispondono invece, come gli altri elementi stilistici già analizzati, alla volontà di reagire all'orrore della malattia, trasformandolo in un innocuo orrore, tutto squisitamente filologico.

Né contrasta — come a prima vista parrebbe — con questa disposizione d'animo e di gusto la presenza di alcune espressioni della lingua prosastica e scientifica, non reperibili o rare nella lingua della poesia di tono elevato: come termini medici (25, *albida*; 56, *crustas*; 60, *fluor*; 66, *fremor*; 201, *mucorem*) e farmacologici (29, *lachrymae terebynthi*; 32, *nepetae malvaeque*; 52, *abrotanos, absynthia*), o naturalistici e rustici (76, *muscas*; 77, *pulicis*, 78, *tabanum*; 163, *hystrix*; 164, *vulpecula*; 182, *muscarum*; 183, *proboscide*; 186, *surrigit*; 188, *formicae*; e si veda anche l'elenco dei serpenti nei vv. 137-140). Il Perosa stesso, che li pone giustamente in rilievo, riconosce che il Poliziano non si preoccupa « di riprodurre coerentemente le prescrizioni della scienza medica antica o contemporanea » (p. 24), che le voci tecniche della medicina e della farmacia « lusingavano il suo gusto filologico » (p. 26); richiama per l'elenco dei serpenti due fonti letterarie come Lucano e Dante, col quale l'autore dimostra « di volere quasi gareggiare ... nell'imitazione e divulgazione dell'antico poeta latino » (p. 33); parla, per i termini animaleschi, di « attenzione da alessandrino » (p. 37); e, in generale, nota nell'artista la volontà di allargare e arricchire in tal modo il lessico connesso alla tradizione del genere letterario scelto (p. 21). Più risolutamente direi, ripensando anche alle indicazioni offerte dal Poliziano filologo (2), che di queste parole allo scrittore interessa, appunto sulle orme degli alessandrini e dei poeti latini, soprattutto decadenti, che lo autorizzavano ad impiegarle in poesia, non il significato tecnico o il potere di evocazione realistica, ma proprio la loro rarità nella lingua poetica e l'effetto piccante, quasi di improvvisa macchia di colore, che poteva produrre la loro comparsa in un tessuto, com'è quello della *Sylva*, fortemente letterario. Una conferma indiretta di ciò, mi sembra, d'altro lato, il fatto, notato dall'attentissimo Perosa, che mai in tutto il contesto compare il vocabolo *scabies*, il quale « avrebbe distrutto quell'alone di mistero che doveva circondare l'origine soprannaturale del male » (p. 21), ovvero, in altre parole, avrebbe, colla sua precisa definizione del soggetto stesso del carme, oltrepassato l'effetto di preziosa dissonanza lessicale chiesto agli altri termini tecnici e realistici citati, e prodotto invece

(1) Cfr. G. Getto, *Saggio sul Morgante*, Milano, Marzorati, 1944, p. 163.
(2) Cfr. il mio studio *La cultura del Poliziano*, cit., pp. 644-646.

una vera e propria stonatura con l'atmosfera sostanzialmente sovrareale del poemetto (1).

Alla formazione di tale atmosfera giovano altresì alcuni accorgimenti sintattico-ritmici, attinti essi pure soprattutto dalla poesia latina decadente più squisitamente « barocca », e a cui viene affidato il compito di creare un movimento musicale allegramente irregolare e *inconcinnus* nella sua letteratissima consapevolezza. Tali sono quegli incisi esclamativi (2), spesso costituiti da un aggettivo o da un gerundivo neutro, che interrompono con solenne e burlesca drammaticità il discorso:

> Quacunque ingreditur, morsu, *exitiale*, cruento
> Perfurit et rutilum describit sanguine campum (vv. 151-152);

tali i frequentissimi iperbati, che inarcano le frasi con forti e intrecciate tensioni, come in questa rappresentazione, veramente originale nel suo grottesco umorismo, delle smorfie dell'ammalato che rabbiosamente cerca sollievo nel furioso grattarsi (vv. 68-72):

> Tum laxas nares, tum dentem dente videres
> Attritum exacui pressasque infrendere malas
> Suspendique genas ac nasum cogere rugas
> Liventem et totam demitti in lumina frontem,
> Sardonioque putes risu deducere rictum;

tali gli enjambements, anch'essi particolarmente abbondanti (su 358 versi se ne contano almeno 50 del tipo più « forte », in cui cioè un sostantivo viene separato dal suo attributo o dal suo genitivo) e assai efficaci, con le loro improvvise spezzature, a rendere più parodisticamente concitati i lamenti e le atroci descrizioni dei sintomi del male (vv. 13-18):

> Aret hiulca sitis, putridum vesana cruorem
> Est rabies, siccoque in gutture febris hanelat
> Exesas depasta genas, suffectaque tabo
> Gliscit laxa cutis; rubor igneus excitat orbes
> Sanguineos, fugiunt oculi, squalentia pallor
> Ora vorat ...;

tali infine le rapide e nervose serie asindetiche di parole e di proposizioni, quali si possono notare nel passo ora citato, e forse meglio in questi versi (21-26), che seguono a poca distanza:

---

(1) Il termine compare invece, sia pure con l'avvertenza della sua qualità « volgare » (v. 9: *quam vulgo appellant scabiem iuvenesque senesque*), nell'elegia anonima pubblicata dal Perosa in appendice, e che in genere, malgrado i numerosi riferimenti mitologici, rimane tanto più piattamente del poemetto poliziancsco legata alla sua « occasione » reale.

(2) All'elenco che ne dà il Perosa nella sua nota al v. 4, vanno aggiunti: v. 19, *me miserum*; v. 99, *foedum et miserabile visu*; v. 201, *nefas*; v. 252, *Ah nimium!*

... maculosa cruentis
Horrent membra notis: humeros, colla, ora, lacertos,
Pectus, terga, latus, clunes, ventrem, inguina, suras,
Occupat una lues; totum est in vulnere corpus,
Corpore de toto sanies fluit albida, crassus
Stillat ubique cruor: requies non ulla laborum:

dove anche i termini più crudamente anatomici, finiscono per perdere il loro significato e divenire elementi ritmici e sonori di una specie di danza allegramente macabra.

Per cogliere, del resto, con più chiara evidenza la qualità e il metodo dell'arte della *Sylva* basterebbe osservare le modificazioni che il poeta apporta, mediante significative sostituzioni e combinazioni, alle molte immagini classiche di una certa ampiezza impiegate nel poemetto. Un esempio specialmente caratteristico è offerto da due ampie similitudini (vv. 180-196) introdotte per dare un'idea dell'infinito numero degli acari: la prima imitata dall'*Iliade* e la seconda dall'*Eneide*:

Si vero infandae numeros aut nomina gentis
Percensere velis, vix tantus vere rubenti
Muscarum quondam populus mulctraria circum
Involitat stabulis, tenuique proboscide grandes
Diripiunt gutas ac lactea murmure rauco
Obscoenae volucres huc illuc pocula raptant;
Vix, ubi flaventes iam surrigit area messes,
Tam multae erumpunt caveis sudataque longum
Formicae ancipiti populantur forcipe farra:
Iamque attrita diu crebro pede gramina signans,
Terrigena ingreditur legio, repetitaque genti
Graniferae innumero describitur orbita passu;
Instat nigra cohors operi: pars dura fatigat
Agmina, pars tremulis adnutans cornibus ultro
Itque reditque frequens; haec magnum versat acervum
Praedatrix, haec immodico sub pectore sudat,
Astruit illa domi fruges atque horrea complet.

Il paragone omerico delle mosche (II, 469-471: ἠύτε μυιάων ἀδινάων ἔθνεα πολλά, / αἵ τε κατὰ σταθμὸν ποιμνήιον ἠλάσκουσιν / ὥρῃ ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει, e cfr. anche XVI, 641-643) era stato già tradotto dal Poliziano in latino qualche anno prima (*Vers. Il.*, II, 474-476: *Ac veluti innumerae pleno cum lactis ovili Muscarum gentes incumbunt vere sereno, Et volitant mulctras ingenti murmure circum*) con qualche variazione e amplificazione, dovuta più a ragioni metriche che all'intervento di un vero gusto personale. Si noti invece ora la trasformazione che lo spunto omerico ha subito nella *Sylva*: in cui l'artista — impiegando parole rare come *mulctraria* e *involitat* o prosastiche, come *proboscide* e anche *gutas*; frasi colorite e preziose cone la virgiliana (dalle *Georgiche*) *vere rubenti* o la staziana *lactea... pocula*; due antitesi (*tenuique... grandes*; *lactea... obscoenae*); un nesso onomatopeico (*murmure rauco*); e due verbi di movimento come *diripiunt* e *raptant* — ha non soltanto variato sottilmente il

contesto, come nota il Perosa, ma anche, attraverso tali variazioni, trasformato la pacata scena pastorale omerica in un piccolo vivacissimo e squisito dramma letterario, che ben si accorda con lo spirito generale del poemetto. A non diverse conclusioni porta l'analisi del paragone delle formiche, dove il Poliziano rinuncia alla sobria e patetica eleganza dello spunto virgiliano (*Aen.*, IV, 402-407: *Ac velut ingentem formicae farris acervum Cum populant hiemis memores tectoque reponunt, It nigrum campis agmen praedamque per herbas Convectant calle angusto; pars grandia trudunt Obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt Castigantque moras, opere omnis semita fervet*) per costruire — inserendo i ricordi staziani e ovidiani e i termini rari indicati dal Perosa, nonché altre espressioni colorite e mosse (si notino specialmente i verbi) e ritmando il tutto in una sintassi rapida e spezzata — una nuova fantasia, animata da una vigorosa vitalità tutta letteraria. Ed esempi ugualmente significativi possono offrire passi come la similitudine della Baccante (vv. 110-117), dottissima e variata amplificazione, anch'essa, di uno spunto virgiliano; il quadro delle muse desolate per l'inattività forzata del poeta (279-285); il paragone di Nettuno che calma i flutti tempestosi (vv. 313-320): dove ogni lettore può facilmente seguire, con il soccorso prezioso del commento del Perosa, l'elaborazione dei modelli classici compiuta dal poeta, e rendersi conto degli effetti di sapientissima e lieta « irregolarità » che ne risultano.

EMILIO BIGI.

ANTONIO PIROMALLI. — *Motivi e forme della poesia di L. Ariosto.* — Messina-Firenze, D'Anna edit., 1954 (Bibl. di cultura contemporanea, 48). In-8°, pag. 172.

Corpo essenziale di questo libro sono i due capitoli: « Esperienza e ironia nel *Furioso* », e « Il naturalismo nel *Furioso* ». L'opera è informata al criterio storiografico che l'autore chiama « dialettico », ossia del realismo marxistico, insistendo sugli stretti legami tra la poesia e la vita sociale ed economica del tempo in cui ella sorge; esso vuol essere il coronamento dunque di un altro vol. di cui già trattai qui (1). Nel primo saggio si afferma che l'idea madre da cui si genera la poesia ariostesca è l'ironia, sorta da una diretta presa di coscienza dell'artista con il suo tempo. Il P. intende approfondire l'intendimento di quella poesia « storicizzando l'artista », secondo un « concreto storicismo come punto in cui tutta l'esperienza di un poeta

(1) A. PIROMALLI, *La cultura a Ferrara al tempo di L. A.*, Firenze, 1953 (recensito in questo *Giornale*, **131**, 437).

si fa capace di costruzione », e giudica il concetto di esperienza come « rapporto, relazione con l'esterno e con la realtà ». L'ironia è poi « mezzo tecnico individuo, è la razionalità dell'arte ariostesca, il mezzo razionale in cui il poeta esprime la sua esperienza. È la rivelazione della cultura e del pensiero, la manifestazione dei legami dell'esperienza perchè, ammesso il carattere logico della metafora e della tecnica letteraria, il poeta è tanto più tale quanto più ricerca i nessi con la realtà » (p. 102). Siamo del tutto fuori della estetica crociana, e con deliberato proposito. Io ritengo che ciò porti a rinunciare a un troppo profondo sviluppo di studi estetici; per me il valore della metafora rimane fantastico. E così il termine *ironia* mi pare tradisca il carattere stesso della poesia ariostesca, poichè per me essa — lungi dal suo significato romantico, cui del resto il Piromalli non dichiara di riferirsi — ha senso e carattere intellettuale, pratico, morale, e si lega ad un giudizio di superiorità mentale dell'ironista sopra la materia ironizzata, con un conscio senso critico, con uno studio psicologico del suo oggetto, ecc.; e non mi pare mai una sintesi fantastica: è quindi opera di letterato, sia pur finissimo, non di poeta; e il contemplare ariostesco, pur certamente colmo di succhi e di esperienze della vita (in ciò il Piromalli sente una verità) è poetico. Ironia è divenuto vocabolo ingannatore, rispetto all'Ariosto, dopo il capitolo desanctisiano; ma poichè il Croce tolse di mezzo del tutto quel motivo lirico dell'ironizzare la cavalleria e il medievo, non si capisce perchè debba ancor essere usato fuor di proposito. Lo sguardo poetico dell'Ariosto è veramente un sorriso totale sul mondo, è umorismo; di quell'umorismo di cui appunto il De Sanctis parlò un giorno con sì grande acume.

L'opera del P., che si può porre al polo opposto di altre abbastanza recenti, che insistevano sopra il valore di illuminazinoe interiore alogica dell'arte ariostesca, vivente e beata in un suo sopramondo (interpretazione per me troppo pendente al gusto del decadentismo), pecca per il suo stesso « troppo vigore », e sciupa la sua buona esigenza iniziale, in un determinismo naturalistico molto facile a confutare, di marca tainiana: ma allo studio dell'*epoca*, dell'*ambiente* (che sono poi gli assi cartesiani *tempo* e *spazio*, cui nessun critico degno del nome può rinunciare) non unisce quello del valore estetico di ciò che è poesia, come dominante fantastica (valore necessario per me a chi vuol sentire la poesia) ma aggiunge quello delle *classi sociali*; il risultato è assai poco « dialettico », nonostante il desiderio, per un iato logico estetico continuo.

Il secondo saggio ha pagine che si leggono con piacere là dove il P. si fa a rilevare la bella conoscenza che l'Ariosto aveva della natura, a commentare le metafore del poema che ricordano qual sapida conoscenza in esso siano della campagna, delle acque e dei loro fenomeni (per il Po vicino a Ferrara) dell'agricoltura, del mondo contadino. In ciò si deve consentire; e così son buone le osservazioni che

mostrano (nel primo saggio) qual coscienza l'A. avesse del vivere mondano, sia dell'esperienza di corte che del vivere cittadino; e come poi l'Ariosto impiegasse una raffinata tecnica letteraria per esprimere *ad unguem*, correggendo acutamente nelle nuove edizioni le sue ottave. Ma tali pagine sulla natura e sull'esperienza umana e letteraria valgono all'infuori delle teorie del P.: le quali invece inficiano il libro e lo rendono disuguale e non veramente « dialettizzato » (1).

G. De Blasi.

Tutte le opere di Tommaso Campanella, a cura di Luigi Firpo, vol. I, *Scritti letterari*, I. — Milano, Mondadori, 1954, pp. xcix-1465.

Un'edizione critica di tutto Campanella era opera di cui sentiva da tempo il bisogno non soltanto lo storico della filosofia, ma anche e non meno lo storico della letteratura italiana e dell'estetica. Se infatti per quanto riguarda la *Poesia* si trattava solo del bisogno di un'edizione che migliorasse e correggesse le incertezze di quelle del Papini, del Vinciguerra e del Gentile, per ciò che riguarda invece gli scritti di poetica e di retorica, si trattava proprio della necessità di averne finalmente tra le mani un'edizione accessibile e condotta criticamente. Perciò l'ingente lavoro intrapreso dal F. viene a colmare una lacuna assai sentita; né altri poteva esser più adatto ad una simile impresa, giacché gli studi del F. sono notoriamente quanto di meglio abbia prodotto nel Novecento la critica filologica sui testi del Campanella.

Il presente volume comprende una prima metà degli scritti letterari (*Poesie*; *Poetica*, redazione italiana giovanile; dalla *Philosophia rationalis: Grammatica, Rhetorica, Poëtica, Historiographia*); il secondo volume comprenderà i *Commentaria* alle poesie di Urbano VIII, le pagine autobiografiche e le lettere; i volumi seguenti gli scritti politici, quelli filosofici e scientifici, quelli teologici. Questo ordine sistematico non è immune da inconvenienti (soprattutto la separazione della *Dialettica* dalle altre tre parti della *Philosophia rationalis*); ma inconvenienti assai maggiori avrebbero indubbiamente portato sia un ordinamento cronologico, che avrebbe reso l'opera di scomoda consultazione, sia quello caotico dei programmi del Campanella. Perciò sostanzialmente l'ordine seguito dal F. è

---

(1) Si veda anche il saggio di Leonardo Parrino, *Come sorrideva l'A.*, Ancona, Quaderni verdi, 1954, di cui diamo solo l'indicazione, non essendoci pervenuto.

il migliore possibile; soltanto, si potrebbe forse preferire anziché l'indicazione: I *Grammatica*, II *Rhetorica*, ecc. l'indicazione originaria dell'edizione secentesca: I *Grammatica*, III *Rhetorica*, con un breve richiamo tra le due parti alla seconda parte (*Dialettica*), che comparirà nel volume degli scritti filosofici. L'inconveniente, d'altra parte, non è grave, trovandosi nelle *Avvertenze generali* (pp. 1259 sgg.) l'indicazione bibliografica esatta ed originaria di tutte le pubblicazioni campanelliane.

A p. 1265 sgg. il F. informa sul grande lavoro di critica testuale ch'egli ha dovuto compiere. Per quanto riguarda le *Poesie*, il F. ha voluto « riprendere daccapo l'opera di collazione », giacché neppure le edizioni del Gentile e del Vinciguerra, rispettivamente del 1939[2] e del 1938 rispondevano pienamente alle esigenze scientifiche. Il criterio seguito dal F. è stato fondamentalmente conservatore, ma talora invece deciso ad interventi più radicali di quelli dei suoi predecessori: di tutto ciò egli rende conto in una precisa tavola delle emendazioni a pp. 1269-87. Tra gli emendamenti più importanti segnalo il cambio della punteggiatura ai vv. 12-14 del *Sonetto fatto sopra li segni* (N. 108, pp. 243-44), che muta completamente l'interpretazione tradizionale. Nell'edizione della *Poetica* italiana, invece, il F. ha dovuto procedere su di un terreno vergine. Prima del presente volume v'era soltanto un'edizione del 1944 a cura dello stesso F., basata su di uno dei due unici codici esistenti, quello di Strasburgo: grazie ad essa si era potuto conoscere quest'opera, sino allora ignorata, che rappresenta il germinare confuso di quelle idee che vennero poi dal Campanella espresse sistematicamente nella *Poëtica* latina. Ora il F. ce ne presenta una seconda edizione, la cui maggior novità è costituita dalla collazione dell'altro manoscritto esistente, quello inglese, che è stato qui prescelto come base, per quanto entrambi i manoscritti (quello di Strasburgo e quello inglese), tra loro indipendenti, derivino da un archetipo comune, alquanto scorretto e deformato. Non facile è stato quindi il compito del F. nel cercare di ricostruire un testo talora assai incerto; e tale compito egli ha assolto con felice intuito e rigorosa acribia. Forse sarebbe stata più comoda per il lettore un'unica tavola delle varianti testuali, anziché le due diverse tavole di pp. 1291 sgg. e pp. 1296 sgg., la prima dedicata alle emendazioni congetturali, la seconda dedicata alle emendazioni tratte dal codice di Strasburgo, il che costringe ad una duplice consultazione. Meno ardua era l'impresa della critica testuale della *Philosophia rationalis*, per quanto anche qui non mancassero continue difficoltà. Il criterio seguito dal F. è anche qui fondamentalmente conservatore ed è certo il criterio più sicuro. Soltanto in qualche caso può sorgere il dubbio sull'opportunità di un maggiore intervento: così nel libro I, cap. II della *Grammatica* (p. 450, l. 2) potrebbe sembrar oppurtuno il correggere la citazione catulliana qui imprecisa (« *hinsidiae ... insidiae* ») in quella esatta

(« *hinsidias* ... *insidias* ») quale appunto si ritrova nella redazione latina della *Poëtica* (cap. IX, p. 1180, ll. 19-20 di questa edizione); e nella *Poëtica* latina a p. 1100, l. 6 può dubitarsi sull'opportunità di leggere *bestiae* sulla base del *bestuae* della stampa parigina, che sembra chiarita dal *beluae* dei Mss. romani. Solo di tal genere possono essere i pochi dubbi che può avere il lettore dinanzi alla notevole quantità delle congetture e correzioni, solide e convincenti, su cui si basa la presente edizione.

Non più lieve è stata la fatica dal F. compiuta con le numerose note, che costituiscono un commento continuo al testo. L'intento delle note, strettamente storico-esegetiche, è stato, oltre che il chiarire le numerose allusioni autobiografiche o a persone e fatti contemporanei all'autore, quello non facile « di identificare coi necessari riferimenti le citazioni frequentissime di autori d'ogni tempo, quasi sempre riferite a memoria, talora con deformazioni vistose e attribuzioni insufficienti od erronee » (p. 1260). Anche questo compito è stato assolto quasi ovunque esaurientemente e abbondantemente. Solo di rado s'incontra qualche imprecisione o svista, più che comprensibile tra tanta mole di lavoro. Così a p. 1362 nella nota 18 al cap. VI della *Poetica* italiana si legge: « Omero non fa cenno invece all'adulterio di Marte e Venere ». In realtà a tale episodio sono dedicati i vv. 266-369 dal canto VIII dell'*Odissea*. Forse il F. ritiene interpolati questi versi (secondo un'opinione un tempo assai diffusa, ma che ora mi sembra non trovi più molti sostenitori), o pensa che il Campanella non li conoscesse, o che li ritenesse spuri? Se così è, ciò andrebbe detto esplicitamente nella stessa nota. Altrettanto perplessi lascia la nota 5 al cap. XIII della *Rhetorica*: « ... il dochimo conta cinque piedi, non quattro »; probabilmente il F. avrà inteso scrivere: « il dochimo conta cinque *sillabe*, ecc. ». Altrove invece si tratta di sviste accidentali, probabilmente di errori di stampa: a p. 1365, n. 14 i versi euripidei qui ricordati non sono *Phoenissae*, 424-5, bensì *Phoenissae* 524-25; a p. 1361, n. 15 la favola di Meleagro del IX libro dell'*Iliade* ivi citata incomincia dal v. 524 anziché 525; nella stessa nota non si comprende perché il F. faccia iniziare la favola delle preghiere narrata da Fenice con *Ilias* IX, 488 (forse avrà inteso scrivere 499); a p. 1374, n. 10 il discorso di Agamennone a Diomede del libro IV dell'*Iliade* ivi citato non comprende i vv. 379-400, bensì 370-400. Infine, se non erro, a p. 1359, nella nota 2 al cap. III della *Poetica* italiana, i due brani platonici dell'*Ippia minore* qui citati (III, 364; XI, 369) non sono pertinenti all'argomento del testo campanelliano cui la nota di riferisce; e a p. 1377, n. 11 mi sembra non sufficientemente fondata l'asserzione che l'orazione XI di Dione sia « condotta con mero sfoggio di dialettica sofistica » (chi scrive ha cercato, alcuni anni or sono, di dimostrare il contrario, riprendendo l'opinione già espressa, con altri intenti, dal Valgimigli). Assai più lungo discorso meriterebbero invece le molte benemerenze

che queste note presentano nel campo degli studi campanelliani: basti dire che non v'è allusione tra le moltissime del testo del Campanella che non trovi nelle note il suo chiarmento, preciso, chiaro ed esauriente. E utile è pure l'indice sommario alla fine del volume, data l'andatura un po' confusa delle scritture campanelliane.

Le quattro parti della *Philosophia rationalis* qui riportate sono accompagnate da una fedele traduzione italiana, forse non molto scorrevole, ma chiara per quanto lo permette l'asperità del testo. Una delle difficoltà maggiori era quella di rendere in italiano la complicata terminologia tecnica degli scritti grammatici e retorici ed il F. ha fatto quanto di meglio era compatibile con le possibilità della nostra lingua. A pp. 866-68 (cap. XI della *Rhetorica*) sarebbe stato però preferibile rendere con due diversi vocaboli i due termini *praecisio* e *sustentatio*, che il F. traduce con lo stesso termine « sospensione ».

Frutto di una ricerca precisa ed accurata è anche la diffusa *Cronologia della vita e delle opere di T. Campanella*, che occupa le pp. LXV-XCIX; essa sarà strumento prezioso per il futuro studioso di Campanella. Completa infine quest'ottimo libro una non breve prefazione (pp. IX-LXII), che cerca di fornire un'idea sintetica della vita e dell'opera dello Stilese. Delle parti di cui si compone (1. *La giovinezza*, 2. *La ribellione*, 3. *La conversione*, 4. *Il filosofo*, 5. *Il restauratore religioso*, 6. *Il politico*, 7. *Lo scrittore*, 8. *Il messaggio*) il punto nevralgico è costituito dalla terza parte, dove il F. opponendosi ad una corrente assai forte tra gli studiosi del Campanella, sostiene la sincerità e la pienezza della conversione del Campanella (pp. XXVIII-XXIX). È infatti alla luce di questa convinzione che si svolgono sostanzialmente tutte le pagine di questa prefazione. Perciò un esame del contenuto della prefazione sarebbe possibile soltanto sulla base di un esame critico di questa convinzione: ma questa è cosa che spetta allo storico della filosofia ed esorbita quindi dai limiti di queste pagine. Ci limitiamo qui ad indicare per sommi capi il profilo del Campanella quale risulta dalle pagine del F. Anzitutto ne emerge l'importanza della sua formazione giovanile provata dalla miseria ed immersa nella superstizione. Qui sta per il F. la radice prima di quella che sembrerà la contraddizione tra il suo razionalismo e la sua continua fede nell'occultismo: « si tratta, sotto la contraddizione apparente, di un tentativo di razionalizzare le ingenue esperienze dell'autodidatta, le credenze popolari apprese nella fanciullezza » (p. XIII). Quindi il F. sottolinea l'importanza della fede nella propria missione che fu il sentimento dominante nel comportamento del Campanella durante la sua persecuzione: « non si legga volgare egoismo o timore nella sagacia con cui Campanella escogita espedienti, architetta difese, finge, argomenta, delude, poiché altissimo è in lui il concetto del proprio messianesimo individuale » (p. XXIII). Questa con-

vinzione nella profonda sincerità del Campanella al di sotto dell'apparente ambiguità detta al F. non solo la suddetta interpretazione della conversione del Campanella, ma anche quella della sua filosofia. Secondo essa, si compenetrano nel Campanella « l'antica vena del pessimismo cristiano, dell'umiltà per la pochezza caduca dell'uomo, con la rinascimentale fierezza per la dignità della creatura » (p. XXXV). Ciò però non significa per il F. « un tentato sincretismo tra naturalismo e Cristianesimo », bensì una celebrazione della « continuità della ragion naturale sublimata nella religione positiva » (p. XL). La figura politica poi del Campanella non s'intende per il F. « se non lo si colloca, sia pure in posizione distinta, fra gli esponenti della riforma in Italia... Campanella agisce e pensa in Italia, ostile a qualunque scissura, nemico di tutte le sètte, e perciò la sua riforma... non può non essere che una riforma operante dall'interno », non quindi un sovvertimento (p. LI). E il F. conclude, coerentemente, concependo la vita e la produzione dello Stilese come una parabola culminante nella conversione: « Fin dalla giovinezza... il filosofo aveva intravveduto quasi tutti i temi dell'indagine ulteriore, individuando, precocissimo, i fulcri del proprio sistema; nella maturità invece, meno ricca di apporti autonomi e geniali, egli elabora e rielabora, integra e ribadisce... » (p. LIX). Come abbiamo accennato, soltanto un esame critico di quest'impostazione basilare potrebbe permettere un'analisi di questa ricca prefazione, cosa che non è possibile in questa sede. Soltanto a guisa d'osservazione possiamo esprimere l'impressione che le idee contenute in questa prefazione, oltre a sorgere dal fondamento solidissimo della competenza del F. (sulla quale non è necessario soffermarsi ancora), sorgano anche da un certo atteggiamento sentimentale di maggiore o minore simpatia verso alcuni aspetti della figura del Campanella o del mondo a lui circostante. Di qui un certo parteggiare più o meno evidente (ad es. non so fino a che punto si possano accettare criticamente espressioni quali quelle che designano il modo di procedere del Telesio: « con l'arbitrarietà schietta... ch'era stata propria delle pure e ingenue contemplazioni dei presocratici »; prescindendo pur dal Telesio, non so quanto una tale immagine possa accordarsi coi più recenti studi su quello che un tempo si chiamava imprecisamente il *naturalismo* dei presocratici).

Sarebbe ora da augurarsi che questo volume, che presenta per la prima volta, a fianco, la *Poëtica* italiana, la *Grammatica*, la *Rhetorica*, la *Poëtica* latina e l'*Historiographia* campanelliane, fornisse la base ad uno studio critico della poetica del Campanella. Un tale studio dovrebbe anzitutto esaminare sino a che punto si possa accettare l'asserzione del Gioberti: « il Campanella si è il primo dopo Aristotele, che abbia scritto una *Poëtica* indipendente dalle leggi della consuetudine » (qui riportata a p. 1413), o se non si debba piuttosto accogliere l'opinione del Trabalza, secondo cui la poetica campanelliana, nonostante le sue ribellioni talora più appariscenti

che reali ad Aristotele, rimanga tuttavia « di struttura essenzialmente classica, aristotelico-oraziana secondo il tipo della Rinascenza » (C. Trabalza, *La critica letteraria dai primordi dell'Umanesimo all'età nostra*, Milano, 1915, p. 264). Il problema può oggi porsi in questi termini: la *Poetica* italiana ora venuta alla luce, che né il Gioberti, né il Trabalza poterono conoscere, viene ad avvalorare la tesi del primo oppure del secondo? A me sembra che la lettura della *Poetica* italiana c'induca piuttosto alla convinzione che la poetica campanelliana non esca sostanzialmente dalle formule della poetica classica, ma anzi appesantisca l'interpretazione rinascimentale di Aristotele col suo rigido moralismo. La *Poetica* italiana mostra infatti come Campanella derivi la sua idea generale sulla natura della poesia da una reazione non già alla *Poetica* genuina di Aristotele, bensì a certe formule dei commentatori cinquecenteschi di Aristotele, a cui egli contrappone formule non meno esteriori e precettistiche. Quando cioè Campanella afferma: « quindi biasmar mi lece grandemente Aristotele, il quale immaginossi che ogni poema dovesse esser favoloso e principalmente consistesse nelle favole », non fa che seguire la falsa interpretazione (e quindi banalizzazione) che del concetto aristotelico aveva compiuto ad es. il Daniello, che sosteneva che il poeta, a differenza dello storico, possa fingere quante cose voglia, oppure il Castelvetro, che considerava addirittura che la poesia non potesse trattare le cose avvenute (cfr. I. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. Fusco, Bari, 1905, pp. 33-34 e 48). A questa interpretazione, della cui falsità non s'accorge, Campanella contrappone, nella *Poetica* italiana assai più esplicitamente che in quella latina, una differenza tra poesia e storia essenzialmente formalistica (« la differenza consiste principalmente nella forma della elocuzione », p. 322) e, per quanto riguarda il contenuto, fondata sull'edonismo moralistico (« quelle scienze s'insegnano con fatica, e la poetica burlando e cantando », p. 323). Perciò la *Poetica* italiana ci conferma assai chiaramente l'impressione che già si poteva ricavare dalla *Poëtica* latina, che il Campanella, nonostante il suo vistoso ribellarsi alla tradizione aristotelica cinquecentesca, non esce sostanzialmente da essa; basti pensare alla definizione della poesia a p. 332: « dunque al poeta resta solo l'elocuzione di proprio, e di poter fingere più spesso e più sicuramente ». Anzi la *Poetica* italiana ci mostra evidenti anche altri influssi della tradizione classica: ad es. il cap. VII (pp. 328-29) mi sembra ripetere assai più esplicitamente che non la *Poëtica* latina motivi tipici del moralismo di Plutarco (si pensi al *De audiendis poëtis*). Oltre a questa questione essenziale uno studio comparativo della *Poetica* italiana e di quella latina potrebbe meglio render conto del sorgere e dello svilupparsi nel pensiero estetico del Campanella di alcune idee marginali, che sono forse il meglio della sua poetica: in particolare la teoria del bello come *signum boni* (rivalutata giustamente dal Croce in *Estetica*[5],

p. 197) (1) e quella dell'origine della musica e del metro (per cui cfr. *Poëtica*, pp. 1004 sgg.), le quali appaiono con maturità assai maggiore nella *Poëtica* latina.

Credo quindi che sia nel campo della poetica che negli altri campi (sui quali non è possibile qui soffermarsi), ci si possa logicamente attendere un vivo rinnovamento degli studi sul Campanella sulla base dell'ottimo strumento di lavoro che il F. sta apprestando. E il contributo che questo volume porta e quelli futuri porteranno può dirsi certo tra i più notevoli nella storia degli studi campanelliani.

ARMANDO PLEBE.

UGO FOSCOLO. — *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di GIOVANNI GAMBARIN (vol. IV dell'Edizione Nazionale). — Firenze, Le Monnier, 1955. In-8° gr., pp. LXXXIV-552.

Dalla presente edizione critica delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, egregiamente curata da Giovanni Gambarin, ci è finalmente reso possibile non solo tracciare in modo sicuro la storia editoriale del romanzo, già nel complesso chiarita grazie ai singoli studi ad essa dedicati, ma anche seguire direttamente i mutamenti, i rimaneggiamenti, le correzioni che l'*Ortis* ebbe a subire in una vicenda quanto mai intricata, che va dal 1798 al 1817.

Nel 1798 infatti lo stampatore bolognese Marsigli cominciò a tirare i primi fogli delle *Ultime lettere*: ma la partenza del giovane Foscolo per le armi (la riscossa austro-russa si delineava) gli troncò il lavoro a metà circa. Non si perse però d'animo il tipografo e, trovato un altro giovane scrittore, Angelo Sassoli, disposto alla collaborazione, affidò a lui l'incarico di completare il volume, il che fu fatto, anche se non con molta gloria delle lettere italiane: in tal modo il romanzo era tutto stampato, ed i fogli tirati, quando l'arrivo delle armate controrivoluzionarie rovinò di nuovo i disegni dello stampatore. Un'opera come l'*Ortis* (anche la continuazione del Sassoli riecheggiava le idee politiche e filosofiche della prima parte foscoliana) non poteva

---

(1) Un giudizio più sommariamente negativo sulla poetica campanelliana diede il Croce in *Discorsi di varia filosofia*, Bari, 1945, II, pp. 220-21. Su di esso cfr. i giusti rilievi che muove il FUBINI in questo *Giornale*, **130**, 1953, pp. 377-78 recensendo A. BUCH, *Italienische Dichtungslehren*, Tübingen, 1922. Dinanzi all'accusa di rozzezza che Croce muoveva al Campanella nota il Fubini che « quella stessa rozzezza, lo stesso moralismo, la stessa insistenza sulla *verità* della poesia, hanno un loro significato, in quanto non hanno origine da un'inerzia intellettuale, bensì da esigenze fortemente e appassionatamente sentite ».

tornare gradita alla censura, subito ristabilita: occorreva dunque trovare un rimedio, e si pensò di averlo effettivamente trovato inserendo alcune note raddolcitrici nell'ultima pagina, rimasta in bianco, Naturalmente, la censura non abboccò, il libro in quella forma non comparve (se ne conoscono soltanto due esemplari) ed il Marsigli restò col suo problema da risolvere, il che lo portò alla decisione di sacrificare alcune pagine già tirate, di sfruttare il massimo possibile della composizione ancora in piedi, e di rabberciare il romanzo nei punti che presumibilmente più avrebbero urtato la sensibilità dei governanti e del clero; il Sassoli si assunse anche questo compito, così che l'*Ortis* rifatto nel 1799 era pronto alla pubblicazione col titolo *Vera storia di due amanti infelici ossia ultime lettere di Jacopo Ortis, edizione coretta* [*sic!*]. Non per questo, tuttavia, la vicenda si era conclusa: il ritorno dei franco-cisalpini dopo Marengo bloccò un'altra volta l'edizione di cui si erano smerciate pochissime copie, e con vari accorgimenti, acutamente indicati dal Gambarin nei suoi prolegomeni, si ritornò, per il testo almeno e fin dove era possibile, alla primitiva stesura foscolo-sassoliana.

A tutto questo susseguirsi di edizioni, di rifacimenti, di rimpasti, il Foscolo era stato completamente estraneo: quando però gli tornò nell'animo il desiderio di riprendere il romanzo incompiuto ed egli si rese ben conto di quel che era venuto accadendo, incominciò col pubblicare sulla fiorentina *Gazzetta Universale* del gennaio 1801 un solenne rifiuto di tutte le edizioni in circolazione, che erano più d'una. Si accinse quindi, a Milano dove nel frattempo si era trasferito, alla stampa definitiva dell'opera. Ebbe così inizio un'ulteriore fase del testo dell'*Ortis*, molto più conosciuta della precedente, ed a cui accenniamo di volo: dall'incompiuta edizione Mainardi (Milano 1801 - se ne conosce un solo esemplare, quello inviato al Goethe e conservato a Weimar) alla pubblicazione completa del 1802 (Milano, Genio Tipografico), fino al rimaneggiamento della stampa di Zurigo 1816 (falsa data Londra 1814) con l'introduzione di molti passi letterariamente e politicamente importanti (la lettera 17 marzo), nonchè l'aggiunta di quella *Notizia Bibliografica* così abilmente e sternianamente intessuta di vero e di falso. Ultima fase, puramente stilistica questa, è infine l'edizione di Londra 1817.

Così riassunte, le vicende dell'*Ortis*, per quanto complicate, possono tuttavia sembrare abbastanza ricostruibili: rammentiamoci però che a tale ricostruzione storica si è dovuto giungere per gradi, attraverso studi lunghi e molteplici tentativi. Le edizioni per dir così « buone », curate dall'autore, non sempre sono a prima vista facilmente distinguibili dalla congerie di ristampe abusive, quasi tutte con false note di luogo e di stampa; è certo inoltre che il F. non prestò le sue cure soltanto alle edizioni citate più sopra, ma apportò qualche ritocco anche a talune ristampe successive alla milanese del 1802. In tanta incertezza, si comprende meglio come l'Orlandini per l'edi-

zione lemonnieriana delle *Opere* del F. (Firenze, 1850, vol. I) abbia seguito il testo di Zurigo 1816 (e dalla stampa Orlandini discesero parecchie altre ristampe, forzatamente insoddisfacenti); meno giustificabile il Cian che, pubblicando l'*Ortis* (*Prose* di U. F., Bari, Laterza, 1912), scelse a fondamento l'edizione del 1802, inserendovi però la lettera 17 marzo, composta quattordici anni dopo. Le prime vere basi per un'edizione dell'*Ortis*, come per parecchi altri testi foscoliani, furono poste dal Martinetti e dall'Antona-Traversi che nel dare alla luce la loro edizione critica (Saluzzo 1887) seguirono il testo londinese, riproducendolo con molta cura e corredandolo delle varianti della stampa 1802 e di quella 1816, nonché ripubblicando integralmente la *Vera storia di due amanti infelici*; peccato che i due curatori non abbiano creduto all'esistenza della primissima edizione 1798, in cui la parte foscoliana è più genuina che non nella *Vera Storia*: ma allora non conoscevano nessuno dei due esemplari poi venuti alla luce, per quanto avessero esaminato un gran numero di edizioni e ne avessero steso un utilissimo elenco: la loro fatica resta comunque la più valida, anche a tanta distanza di anni. Con minori ambizioni, ma con serietà, seguì il testo londinese anche il Marinoni per la sua scelta foscoliana pubblicata dall'Hoepli (Milano 1913); ad esso si rifece anche l'Ottolini (Milano, Cogliati, s. a.). Accurata come sempre infine l'edizione del testo nelle stesure 1798 e 1817, procurata da Carlo Cordiè (Milano, Bianchi Giovini, 1943): lamentiamo però che si tratti di ristampe parziali, in cui la storia del testo del romanzo era necessariamente vista di scorcio, e non rifatta *ab imis*.

Il G. ha coordinato, per così dire, gli sforzi di tanti ricercatori in tanti anni, e ha compiuto, in tale coordinamento, un faticosissimo, pazientissimo lavoro di verifica e di riscontro, con risultati non sempre a prima vista avvertibili dai profani, ma non per questo meno sicuri (si vedano i suoi prolegomeni): basti por mente all'ortografia e alla punteggiatura, in cui, a parte l'Antona-Traversi e il Martinetti, i precedenti editori, anche critici, si erano sempre comportati con troppa libertà: e ognuno sa che, in filologia, la cattiva lezione tende a scacciare la buona, favorita dalla minore diffusione di quest'ultima (le edizioni critiche hanno sempre tirature molto basse). Inoltre, per la prima volta abbiamo sott'occhio tutto il testo, in ogni sua fase: il Gambarin ha infatti stampato prima l'incompiuto testo 1798, facendolo seguire dall'aggiunta del Sassoli e registrando le correzioni apportate in senso reazionario, poi abbandonate nelle edizioni non dell'autore posteriori al 1800. Viene quindi il testo dell'edizione milanese del Genio Tipografico (1802), con le varianti dell'incompiuta edizione Mainardi; da ultimo è il testo definitivo, quello londinese del 1817, con le varianti della stampa zurighese del 1816 e di quella milanese del 1802, così che con una sola occhiata l'apparato permette di afferrare le differenze delle tre stesure integre. Un'opera completa e fondamentale dunque, che fa onore al cura-

tore del volume e dà bene a sperare nel compimento dell'edizione nazionale, ormai così bene avviata.

Non è questa la sede per fare anche un esame estetico e concettuale dello sviluppo e dell'arricchimento dei temi dell'*Ortis* dal 1798 al 1817, per quanto ora sia finalmente giunta la volta buona, dato che il materiale è tutto a disposizione: speriamo che altri si accinga presto al lavoro, in modo il più possibile sistematico. Quanto a noi, restando nel campo della spigolatura, notiamo come le *liste dorate* che nel testo 1798, parlando della chioma della patrizia tentatrice, scoprivano troppo palesemente l'Albrizzi, siano fin dal 1802 divenute *nerissime*; notiamo pure che, sempre nel testo 1798, si incontra una *vecchierella Margherita* che ci ha ricordato l'*anicula Margarita* dell'*Hypercalypsis*: una prova di più del lungo vivere e del germinare a distanza, nell'animo del Foscolo, di taluni elementi creativi.

GUIDO BEZZOLA.

SEBASTIANO TIMPANARO jr. — *La filologia di Giacomo Leopardi.* — Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 281.

Alla precoce attività filologica del Leopardi accennano tutti i manuali di storia letteraria; della influenza che essa ha esercitato sulla personalità del poeta trattano più o meno diffusamente i critici, che sogliono considerarla un momento della sua formazione culturale, superato e assorbito dal sopravvenire dell'attività creatrice. Il libro chiaro diligente vivace del Timpanaro prende a suo oggetto esclusivo la filologia del Leopardi, con lo scopo triplice — dichiarato dall'autore nella prefazione — « di segnalare un aspetto, finora troppo trascurato, della personalità leopardiana », ... di illustrare ai filologi « un episodio di storia degli studî classici nell'Italia dell'Ottocento », di rendere note « molte emendazioni e interpretazioni del Leopardi a testi antichi per la maggior parte ignorate e accolte sotto altro nome dagli editori recenti ».

Rivolgendosi dunque sia ai cultori di studî leopardiani, sia agli storici della filologia e ai filologi, il libro segue passo passo gli studî filologici del Leopardi, così come questi hanno accompagnato l'esistenza del poeta, dai primi lavori prevalentemente compilatorî, ai contributi già notevoli e originali, all'emendazione dell'opera di Giulio Africano, quindi via via agli studî sulla lingua latina, agli scritti usciti a Roma fra il 1822-23 — gli unici studî filologici che il Leopardi sia riuscito a pubblicare — a quelli, quasi tutti su autori greci, del periodo 1823-27, fino alla definitiva rinunzia del poeta alla filologia con la cessione dei manoscritti a Luigi de Sinner (novembre del 1830). Dall'esposizione del Timpanaro risulta la neces-

sità di pubblicare in edizione critica gli scritti filologici del poeta, per gran parte ignorati; in appendice al suo libro il Timpanaro stesso formula con chiarezza e saggezza uno schema e i criterî che a parer suo dovrebbero informare il futuro lavoro.

Lo studio dell'attività filologica del Leopardi non illustra soltanto un aspetto importante della sua cultura, ma ci presenta il poeta immerso nell'ambiente del suo tempo, sullo sfondo piuttosto meschino della retriva Italia della Restaurazione. Figure come quella di Angelo Mai, del Giordani, del Niebuhr, del de Sinner e altre minori appaiono vive nelle pagine del Timpanaro, che studia le loro lettere e quelle del Leopardi, esamina documenti d'ogni genere editi e inediti, e il loro stesso comportamento nei riguardi del poeta, per ricavarne talora con attenzione fin troppo curiosa e cronachistica dati per la conoscenza della loro psicologia, cultura, abilità filologica; è ovvio in fondo e comunque accuratamente dimostrato che, proprio in grazia alla sua sensibilità e al suo ingegno, il Leopardi ancora giovane dovesse apparire anche in campo filologico superiore a tali tanto più illustri e specializzati suoi contemporanei.

Nell'età del Leopardi già era sorta in Germania ad opera del Romanticismo la nuova filologia storica, basata su principî radicalmente innovatori. In Italia non era però giunta neppure l'eco delle nuove tendenze, e la filologia continuava a rimanere legata, salvo pochissime e parziali eccezioni, a tradizioni umanistiche o retoriche. Il Leopardi si innalzò molto al di sopra degli studiosi italiani suoi contemporanei formulando, sia in campo strettamente filologico, sia in campo linguistico, tutta una serie di osservazioni intelligenti, nelle quali la scienza successiva può riconoscere l'anticipazione di suoi importanti sviluppi. Fin dai suoi primi lavori, come ben nota il Timpanaro (p. 95), egli si orientò verso la critica del testo, l'interpretazione degli autori, le ricerche di lingua e di stile; per dimostrare la derivazione delle lingue romanze dal latino volgare ricorse decisamente — come oggi si insegna a fare — alla documentazione concreta offerta dalle lingue romanze stesse, che mise a confronto con i testi latini più antichi, fonte particolarmente copiosa di testimonianze di lingua popolare (*id.*, p. 85); almeno una volta (*id.*, p. 128) ricorse all'esame diretto dei codici per assicurarsi della lezione del testo esaminato, pratica per noi ovvia, ma affatto trascurata dai filologi del tempo del Leopardi; nel suggerire allo Stella il piano di un'edizione di Cicerone dimostrò di rendersi esattamente conto di come dovesse essere fatto un testo critico. Soprattutto infine l'abilità del Leopardi in campo filologico appare dalle sue numerose congetture e correzioni al testo di diversi autori, registrate e valutate dal Timpanaro con grande diligenza e precisione.

Tuttavia — non bisogna dimenticarlo — l'attività filologica del Leopardi fu per lo più occasionale, né soltanto per caso le sue maggiori iniziative di lavori filologici si fermarono allo stadio di progetti.

Non appoggiate a quel consapevole senso storico che solo poteva dare loro unità, le osservazioni filologiche del Leopardi, per quanto acute, rimasero frammentarie. Dotato com'era di vivo senso critico e della capacità di penetrare nell'intimo dell'animo degli scrittori, come di distinguere nelle sue sfumature più sottili il valore della parola, il poeta corresse e completò più volte il lavoro critico di specialisti con osservazioni — ben lo nota il Timpanaro — fin troppo razionali ed analogiche, che testimoniano della serietà dei suoi intendimenti scientifici. Ma egli non si dedicò sistematicamente a una attività filologica, per la quale gli sarebbero state del resto necessarie ben altre condizioni di vita e di salute, non formulò ordinati criterî metodici, né dall'esame critico dei testi ricavò dati per la storia della loro trasmissione. Forse il Timpanaro si è lasciato trascinare un po' troppo dall'amore per il suo argomento, e mentre osserva giustamente (p. 107) come il Leopardi stesso abbia considerato la sua attività filologica secondaria in confronto alla sua fondamentale vocazione di poeta e di moralista, tende poi forse a ingigantire la figura del suo protagonista, il Leopardi filologo.

Ad ogni modo, oltre al merito di aver bene illustrato un momento storico della filologia dell'Ottocento, e di aver messo in rilievo il valore di singole congetture leopardiane, il libro del Timpanaro ha soprattutto quello di aver dimostrato come l'interesse alla filologia non abbia contraddistinto soltanto una fase degli studî del Leopardi, preparatoria all'attività maggiore del poeta, ma sia rimasto suo atteggiamento costante, quasi il suo modo di avvicinarsi ai testi. E non soltanto ai testi antichi: l'osservazione che il Timpanaro fa a proposito del commento del Leopardi al Petrarca (p. 189) — che egli sentì cioè per il primo l'esigenza di estendere alla letteratura italiana il metodo filologico elaborato attraverso lo studio dei classici latini e greci — mi sembra particolarmente interessante e suggerisce tutta una serie di problemi. Proprio perché non è, come per lo più si crede, semplice « tirocinio letterario », quale importanza ha questa attività filologica nell'insieme della personalità del Leopardi scrittore, della quale è del resto inscindibile manifestazione? Da un lato la sua stessa sensibilità poetica suggerì al Leopardi intelligenti correzioni ai testi altrui: ma quale risonanza ebbe d'altra parte lo studio paziente e « puntuale » dei classici sulla sensibilità raffinata, amorosa ad un tempo e severa, per la parola, che contraddistingue il Leopardi poeta? Già il Terracini in un articolo su Leopardi filologo, difficilmente accessibile (1) ma che il Timpanaro cita, ha notato molto bene come il lavoro di analisi interpretativa che il poeta compie sui testi antichi sia lo stesso, in fondo, che egli compie sulle proprie poesie, con gli accurati emendamenti del testo (il

(1) Scritto in spagnolo e stampato in *Cursos y conferencias* del Colegio libre de estudios superiores di Buenos Aires, vol. XXIII, nn. 134-135, pp. 125-151.

pazientissimo « lavoro di lima » del Leopardi, messo in rilievo dallo studio delle sue « correzioni ») e le glosse marginali. L'attività filologica del Leopardi è dunque uno dei mezzi e insieme dei frutti del suo sforzo di penetrare nei valori potenziali del linguaggio, di scoprire le vibrazioni più sottili e personali della parola espressiva. Credo che questo di rilevare l'intimo reciproco rapporto fra attività filologica e attività poetica del Leopardi potrebbe essere l'assunto più interessante di uno studio sulla filologia leopardiana. Il Timpanaro ha voluto prescindere da esso, per considerare invece l'attività filologica del Leopardi soltanto in se stessa; comunque oltre ai molti altri che ho cercato di mettere in rilievo nel corso della mia analisi, spetta al suo libro il merito di aver ripresentato l'importante problema dei rapporti fra l'interesse alla filologia e la poesia del Leopardi, e di aver fornito insieme il materiale più strettamente tecnico necessario a risolverlo. CARLA SCHICK.

GIACINTO MARGIOTTA. — *Dalla prima alla seconda stesura dell'« Adelchi »*. Studio comparativo. — Firenze, Le Monnier, 1956, pp. XI-127.

Nessuno s'era accinto sinora al lavoro assai impegnativo d'un esame delle due forme attraverso le quali il Manzoni era giunto alla definitiva concezione del suo *Adelchi*. Il tema è di grande interesse e il Margiotta l'ha voluto studiare con estrema minuzia, non già al solo servizio d'una severa filologia, ma per prepararsi la via a una deduzione estetica importante. Studiare a riscontro le varie stesure accontentandosi della edizione leschiana, è parso giustamente al Margiotta partito da escludere, e coraggiosamente egli ha affrontato gli autografi stessi delle due minute della tragedia perché delicato era il problema balenatogli alla mente: quello di provare, attraverso il tormentato travaglio della elaborazione poetica documentata dai manoscritti, che nella trasformazione appunto della concezione originaria in quella successiva era possibile cogliere un momento decisivo della poesia del Manzoni: l'abbandono cioè di un romanticismo sentimentale di stampo schilleriano, incentrato nel drammatico urto d'una idealità inconciliabile con la ferrea realtà storica, e il passaggio al romanticismo di pensiero « contemperato dall'esperienza storica e però goethiano, classico ». A fondamento della nuova ricerca, il critico, senza risparmiarsi fatiche, pone un esame descrittivo degli autografi che rimarrà come utile, preciso inventario, integrato da una revisione delle notizie più o meno esatte recate dal Bonghi, dallo Scherillo e dal Lesca su di essi (pp. 1-17). Ma dopo queste premesse, certo non facili a potersi seguire se non dagli specialisti della ma-

teria, passa a tracciare il quadro, desunto dalle testimonianze del carteggio, circa l'epoca nella quale il germe della tragedia attechì e si sviluppò, epoca di preoccupazioni familiari per la malattia propria di nervi e per quella che tanto lo tenne in ansia della moglie, e insieme pei dolorosissimi eventi politici tra il '20 e il '21, testimonianze che documentano quello che poi si riscontrerà nel groviglio apparentemente caotico di varianti, di correzioni, di soppressioni: il duplice dramma insomma dell'uomo e dell'artista, che non è però ancora la chiave per intendere appieno la trasformazione dal primo al secondo *Adelchi*. Bisognava entrare nel campo complesso delle premesse teoriche e qui opportunamente il Margiotta è risalito alla ideazione della prima tragedia, il *Carmagnola*, all'autorità esercitata su di lui dalle letture dei teorici romantici e dalle idee del Fauriel intorno alla storia e ai nuovi orientamenti di essa, al concetto di verosimiglianza che si riconosce essenzialmente in funzione dei concatenamenti storici e non delle unità di tempo e di spazio. Di qui il suo salire dalla tragedia di un uomo a quella d'una grande catastrofe storica, di un conflitto di popoli, nella quale in un primo momento l'aspirazione dell'oppresso popolo latino trova la sua anacronistica espressione in Adelchi, irradiazione della passione politica dell'autore stesso negli anni delle speranze e delle delusioni italiane. A questo punto la storia riprende i suoi diritti e avviene la trasformazione fondata sul convincimento che ha preso il dominio nel cuore del poeta: non esservi altro vero morale che quello storico. E al primo Adelchi poeticamente e sentimentalmente concepito, succede l'Adelchi che avrebbe dovuto essere più storico e che deluse affatto il troppo consequenziario razionalismo del suo creatore (pp. 18-53). Gli indizi, che rivelano sulla stessa prima minuta il succedersi e il sovrapporsi delle due concezioni, sono acutamente analizzati in un estesissimo esame comparativo nel quale il Margiotta coglie e mette in rilievo gli sviluppi delle due redazioni, sia nelle sostituzioni singole di parole e di frasi, sia nelle soppressioni di larghi tratti e di intere scene (pp. 54-90). In questa sezione, come nella successiva analisi della elaborazione dei due cori che furono composti a tragedia ultimata (pp. 91-112), il lettore è guidato a rendersi conto della natura delle correzioni tenendo parallelamente l'occhio alla evoluzione dello stile e a quella essenziale dei caratteri, soprattutto di quello d'Adelchi. In questa disamina che non si può agevolmente seguire se non tenendo dinnanzi i testi della doppia redazione — dacché non sempre giova il criterio rigidamente diplomatico seguito dal Margiotta nel riprodurre tratti e scene importanti —, risaltano i pregi della nuova indagine. Essa viene a sboccare nella conclusione che il personaggio di Adelchi, quale era apparso allo spirito del Manzoni nel primo getto, eroe che nel passato lontano pareva anticipare le aspirazioni del presente, interprete degli ideali di pace e di giustizia del poeta « sia stato via via riplasmato, se non deformato, dal

preconcetto medesimo storico, inteso in senso ristretto », mentre il primo Adelchi appare esso pure personaggio storico « ma d'una storia più vera e più palpitante di quella ricercata in seguito dal Manzoni ». Libera dalle preoccupazioni storiche la poesia, sin dalla intuizione prima, era invece salita all'alta creazione di Ermengarda, supremamente lirica. La riflessione e quella disciplina classica che il Margiotta vede rivelarglisi via via come « rettrice della musa manzoniana », hanno respinto l'ardimentosa concezione dell'originario Adelchi mirante a uno splendido sogno, ma in questa crisi il genio del poeta, fra il 1820-21, trova la vocazione più sua: quella di una poesia nuova, di tono minore, narrativa e analitica, che culminerà nella creazione del romanzo. FAUSTO GHISALBERTI.

FRANCESCO DE SANCTIS. — *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. GALLO con introduzione di N. SAPEGNO. — Torino, Einaudi, 1952, pp. XXI-266 (Opere di F. De Sanctis, VI).

ID. — *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. BONORA. — Bari, Laterza, 1954, pp. 262 e pp. XXXII-283 (Scrittori d'Italia, 213; e Opere complete di F. De Sanctis, X).

ID. — *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti*, a cura di S. ROMAGNOLI. — Padova, Liviana, 1955, pp. XXV-145 (Collana di testi e documenti).

Se altri scrittori, quali Dante e soprattutto il Manzoni e il Leopardi, hanno più congenialmente operato nella formazione del De Sanctis, esperienza per altro verso non meno fondamentale è quella petrarchesca, intorno alla quale, come dice il Sapegno all'inizio della sua introduzione all'edizione Einaudi del *Saggio*, « vengono a gravitare, in un nesso spontaneo e singolarmente fecondo, un po' tutti i motivi della polemica culturale desanctisiana, da quelli generali attinenti a una più precisa formulazione dell'estetica e della metodologia critica... a quelli di carattere più immediatamente politico, morale e pedagogico ». È appunto la chiara consapevolezza di questo nesso essenziale, inteso a sua volta nella sua relazione con la cultura romantico-realistica, che consente al Sapegno di precisare con equilibrato storicismo i caratteri, l'originalità e i limiti del giudizio del grande critico intorno al Petrarca. Tale giudizio, secondo il Sapegno, si svolge, dalle lezioni della prima scuola napoletana al *Saggio* zurighese allo studio sul Mezières al capitolo della *Storia* alle ultime postille, « arricchendosi e precisandosi, ma senza contrasti, secondo

una linea ferma e coerente ». Già nelle lezioni giovanili, infatti, si distinguono abbastanza chiaramente le linee fondamentali del *Saggio*: l'accoglimento del giudizio romantico sull'uomo e sul letterato nell'ambito del confronto, pure caro ai romantici, con Dante; ma insieme la tendenza a volgere quel giudizio non in senso rigidamente negativo, ma verso una più esatta caratterizzazione della personalità psicologica e della poesia dell'aretino. Questa tendenza, così tipica dell'equilibrata « moderazione » del critico, si chiarisce e si rafforza nel *Saggio*: la cui vera novità rispetto alla critica romantica e contemporanea consiste appunto nel fatto che il critico « tiene presente sempre la necessità di combattere a fondo tutte le sopravvivenze petrarchesche della cultura italiana: la letteratura, l'idillio, l'accademia, l'indeterminatezza del pensiero e del sentimento che si risolve nel fallimento dell'azione, il *rêve*: ma nello stesso tempo tien fermo il principio che quel sogno petrarchesco, quell'atteggiarsi dei sentimenti sul tono dell'idillio e dell'elegia, è nel Petrarca dono lirico, è poesia. Da questo duplice riconoscimento dipende tutta la struttura, l'organismo dialettico del *Saggio* e il suo profondo significato, che è poi la scoperta della liricità petrarchesca, e insieme dei limiti di quella liricità ». A questa vigorosa impostazione generale, tuttora validissima, non corrisponde sempre, però, specie nelle analisi delle singole poesie, una definizione e valutazione altrettanto valida della liricità petrarchesca, della quale il critico è portato ad apprezzare gli elementi che meglio si accordano alla sua propria poetica romantico-realistica e antiletteraria: come accade anche, vorrei aggiungere, nello studio leopardiano, il cui limite fondamentale va pure indicato, com'è noto, nel troppo vivo intervento di quella poetica. E a ragione il Sapegno, mentre riconosce che in tal maniera il critico può arrivare ad « importanti scoperte, che culminano in una lettura più ricca, più aderente, più umana, del testo », conclude che, se il problema impostato dal De Sanctis rimane ancora fondamentale, esso « deve essere forse inteso in un modo diverso, e più arduo, nei limiti di una cultura e di un gusto per i quali la letteratura è uno strumento necessario e non una incrostazione fittizia e che rifiutano *a priori* ogni traduzione ' semplice ' e ' realistica ' »: in quel modo cioè, possiamo affermare, che il Sapegno stesso, il Bosco e altri critici contemporanei sono venuti indicando concretamente nei loro studi petrarcheschi.

Non sarebbe facile dissentire da questi giudizi del Sapegno; ed anche il Bonora, riprendendo a sua volta in esame, nello studio introduttivo alla edizione laterziana da lui curata, l'attività critica del De Sanctis intorno al Petrarca, concorda di massima con essi. Pregio particolare dello studio del Bonora è tuttavia quello di offrire alcune notevoli precisazioni ed aggiunte, utili a determinare in modo più particolareggiato le varie tappe dello svolgimento del pensiero desanctisiano sul poeta aretino. Così, analizzando le lezioni della prima scuola napoletana, pur riconoscendo col Sapegno la diversa fecon-

dità del loro contenutismo « psicologico » di fronte al contenutismo « moralistico » di un Ferrari, di un Botta, di un Cattaneo, egli fa notare come in esse sia presente quell'intenzione di studiare il *Canzoniere* come « poema lirico », come « storia di un'anima », a cui poi, nel *Saggio*, il De Sanctis consapevolmente rinuncerà. E rinuncerà ad essa anche perché, negli anni zurighesi, egli viene elaborando — come il Bonora opportunamente ricorda, citando in particolare la *Critica al principio dell'estetica hegeliana*, che è del 1858 — quel concetto di « forma » che trova forse la sua prima esplicita attuazione critica appunto nel *Saggio*, accentrato intorno alla ricerca di una « forma » petrarchesca diversa non solo dalle « forme » ammirate dai classicisti, ma anche dall'idea, dal contenuto, al quale, nella sua reazione antipuristica, il De Sanctis aveva volto la sua attenzione nella prima scuola napoletana. Negli scritti successivi intorno al Petrarca il Bonora, come il Sapegno, vede ribadito questo concetto e in genere l'impostazione del *Saggio*: ma nella recensione al Mezières egli sottolinea in particolare la nuova « convinta difesa del reale », così convinta da poter prendere le mosse proprio da un poeta spiritualista e letteratissimo quale il Petrarca; mentre nel capitolo della *Storia* pone in rilievo come, in coerenza con lo spirito di quell'opera, venga più fortemente accentuata la novità culturale del poeta aretino, e soprattutto la contrapposizione fra la sua « modernità » e il carattere ancora medioevale di Dante.

La valutazione storicamente serena che ispira le pagine introduttive del Sapegno e del Bonora, trova adeguato riscontro sul piano testuale ed esegetico. Già il Gallo, che ha curato l'edizione Einaudi, pur attenendosi di massima ai criteri di quella crociana del 1907, si dimostra cauto nell'accettare le correzioni apportate dal Croce e la sua minuziosa punteggiatura. Ma con maggiore consapevolezza la questione del testo è impostata dal Bonora. Come egli dice assai bene nella *Nota* della sua edizione laterziana, « a un editore moderno del De Sanctis si pone... un problema diverso da quello che preoccupò il Croce. Nel 1907 l'opera del De Sanctis doveva esser difesa da quanti, eredi di un diverso metodo, prendevano scandalo dei *lapsus* e delle trascuratezze del grande critico, e le correzioni del Croce risposero anche ad un opportuno sentimento di affetto alla memoria del maestro. Oggi il De Sanctis è un classico, e come tale va letto: interventi nella sua prosa ci sembrano non più un atto di rispetto, ma illegittime falsificazioni ». Tali criteri, che rispondono a quelli fissati dal Russo per l'edizione laterziana da lui diretta, guidano appunto il Bonora nella costituzione del suo testo, che riproduce, come quello del Croce, del Gallo e degli altri editori, l'edizione del 1883, ma con più scrupolosa fedeltà e riducendo al minimo gli interventi congetturali e le correzioni. A questo scopo il Bonora rispetta e le oscillazioni grafiche e le forme arcaicizzanti o poco usate che talora il De Sanctis predilige, e la stessa scarsità di segni di punteggiatura, indebitamente aumen-

tati dal Croce, guidato dal suo « gusto di scrittore più riflessivo e pacatamente discorsivo »; mentre, per la correzione di qualche punto dubbio, tiene presenti, con la dovuta cautela, non solo l'edizione del 1869 ma anche i frammenti manoscritti che ci rimangono e le riviste su cui furono pubblicate, come si sa, alcune parti del *Saggio*. Il problema particolare di maggior rilievo, data la grande abbondanza di citazioni, era però nel fissare il limite di tolleranza degli errori che in quelle citazioni compaiono: problema che il Bonora risolve, a mio parere, nel modo più sensato, conservando cioè nella loro integrale forma desanctisiana le sole citazioni più brevi e più strettamente incorporate al discorso, nelle quali gli errori possono testimoniare in genere « quello stato di estro in cui fu steso il *Saggio* », e anche qualche particolare atteggiamento di gusto. Così, per fare un solo esempio, nella trasformazione della celebre interrogazione del son. CCXXIV, *Chi 'l pensò mai?*, nel più aulico *Chi 'l crederia?* (che pure il De Sanctis definisce « stupendo d'ingenuità »), si può scorgere un riflesso inconsapevole ma significativo della tendenza del critico a sottolineare la letterarietà del poeta aretino. Le differenze più importanti tra il testo del Bonora e quello degli altri editori sono del resto elencate nella *Nota* finale, insieme con le varianti più notevoli fra l'edizione del 1883 e il testo dei frammenti manoscritti e delle stampe precedenti. Alcune di tali varianti possono offrire qualche interesse, in quanto mostrano l'eliminazione, dalla prima alla seconda edizione, di immagini che dovettero sembrare sovrabbondanti o di colore troppo romantico al gusto più misurato dell'ultimo De Sanctis (1). Ma in genere l'apparato prova che esistono solo minime differenze fra l'edizione del 1883 e quella del 1869, la quale, a sua volta, — come prova con buoni argomenti il Bonora, correggendo una affermazione del Croce — dovette riprodurre senza ulteriori rielaborazioni il manoscritto steso a Zurigo nel 1859.

Anche i commenti del Gallo e del Bonora rappresentano un notevole miglioramento rispetto a quelli precedenti del Croce, del Cortese e del Tenconi. Più sobrio quello del Gallo, attento a fornire notizie biografiche e storiche, a chiarire allusioni e circostanze e ad offrire riferimenti ad altri scritti desanctisiani, e corredato, come gli altri volumi dell'edizione Einaudi, di un utile indice analitico. Più ampio il commento del Bonora, che non si limita all'illustrazione storico-filologica del testo, ma si preoccupa anche di dar notizia in frequenti note succose e ben informate (si ricordi che al Bonora si deve anche la parte relativa al Petrarca dei « Classici italiani nella storia della critica », diretti da Walter Binni) dei problemi della cri-

(1) Per es. nella frase dell'ed. 1869: « Perché la passione spoltrisce l'anima, e *scotendola e tormentando* la gitta in un vivo concitamento », le parole in corsivo furono eliminate nell'edizione 1883; mentre la frase « povera di quel corteggio di passioni » fu mutata in « povera di quella passione » (cfr. la *Nota* del Bonora, p. 256).

tica petrarchesca precedente e contemporanea che vengono ripresi e discussi dal De Sanctis, e specialmente degli sviluppi, nella critica più recente, di quelli proposti a loro volta dal De Sanctis stesso.

Ad una più approfondita comprensione della genesi del *Saggio* porta un nuovo contributo anche la pubblicazione, a cura di Sergio Romagnoli, di quattordici lezioni sul Petrarca, alle quali aveva già accennato il Croce nel vol. II degli *Scritti varii inediti e rari*, ma che erano rimaste finora inedite. Queste lezioni, di cui il Romagnoli — rifacendosi anche ad altri suoi studi intorno alla permanenza del De Sanctis a Zurigo — ricostruisce minutamente la storia esterna, furono tenute presso il Politecnico Zurighese nel semestre invernale 1857-1858 (19 ottobre 1857-20 marzo 1858) e raccolte da Teodoro Frizzoni: sono quindi cosa diversa e anteriore rispetto al corso straordinario di conferenze petrarchesche tenute nell'inverno 1858-1859 e dettate all'Imbriani, le quali costituirono, com'è noto, il vero precedente diretto del *Saggio*, nato appunto dalla rielaborazione di quelle conferenze. Quali indicazioni si possono dunque trarre da questi inediti? Anzitutto, come osserva il Romagnoli, che il lavoro zurighese del critico intorno al Petrarca (un autore che — come egli scriveva al De Meis il 16 febbraio 1858 — « ha bisogno di essere molto studiato per essere afferrato ») ha un inizio più remoto di quando finora si credeva, sulla scorta, del resto, di alcune affermazioni del De Sanctis stesso. Si può osservare, poi, che se nelle quattordici lezioni compaiono già molti spunti particolari che verranno ripresi nel *Saggio* (come di volta in volta indica il Romagnoli), il critico non era ancora pervenuto ad organizzarli in una interpretazione davvero unitaria. Vi si può leggere, ad esempio, questa notevole critica del tentativo (effettuato, come si è detto, nelle lezioni giovanili) di intendere le *Rime* come un « poema lirico »: « Il *Canzoniere* è dunque una storia dell'anima non concepita a priori ed ordinata pedantescamente e meccanicamente, ma con tutta quella varietà, quelle contraddizioni, quella compresenza di diversi ed opposti elementi, quei ritorni al passato insieme coi presentimenti del futuro che costituiscono la vita » (p. 36) (1). Ma in concreto quel tentativo riaffiora in più d'un luogo, e nel complesso manca ancora la consapevolezza, la quale diventerà chiara nel *Saggio*, che la poesia genuina del Petrarca è da cercare proprio in quelle « contraddizioni ». Né si dimostra molto feconda la distinzione, di origine schlegeliana — che cadrà quasi del tutto nel *Saggio* — di « plastico » e di « sentimentale », anche se essa può rappresentare

(1) Notevole a questo proposito anche questa giustificazione dell'antitesi petrarchesca, che scomparirà nel *Saggio*: « L'antitesi è uno dei momenti della storia amorosa del Petrarca. E quando il poeta la coglie come sentimento, essa è così legittima come qualunque altra forma poetica. Ci sono stati dell'animo complessi, nei quali entrano sentimenti contrarî, non nel loro essere assoluto, ma condizionati da qualità comuni che li riavvicinano, di modo che l'antitesi è rintuzzata e riconciliata. Questa antitesi è poetica » (p. 49).

l'avvio ad una storicizzazione dell'arte del Petrarca « che si crede imitatore degli antichi, perché ne imita i concetti e le forme, ma senza saperlo egli stesso è il creatore del sentimentalismo moderno », e più generalmente un nuovo tentativo di raccogliere in una formula comprensiva i molteplici aspetti del poeta. Anche sul piano teorico non si può dire che il concetto di « forma », inteso in quel « senso elevato » che diverrà esplicito nel *Saggio*, compaia chiaramente in queste pagine, dove la parola « forma » ha ancora soltanto il significato di stile, di tecnica; mentre la « situazione » è intesa, a sua volta, come nelle lezioni napoletane, quale contenuto psicologico potenzialmente suscettibile di poesia, e non ancora si precisa, come nel *Saggio* (cfr. specialmente l'inizio del cap. VI) quale modificazione particolare e concreta della « forma ». Forse la novità più importante di queste lezioni rispetto a quelle napoletane, va indicata nella più ampia e diretta presa di contatto con i singoli componimenti del Petrarca, sia pure limitatamente alla prima parte del *Canzoniere*: un lavoro attraverso il quale l'elastica sensibilità del critico dovette rendersi conto più vivamente di quella complessità e contraddittorietà di atteggiamenti, che poi avrebbe tanto più organicamente studiato nel *Saggio*. Anzi, elemento non secondario di interesse in queste lezioni è il fatto che vi appaiano commentati alcuni sonetti (I, XXXI, XLIII, CVIII, CCI, CXXX, CCXXXVII), le cui analisi, come fa notare il Romagnoli (1), scomparvero nel *Saggio*: e basterà citare qui il giudizio, notevole perché positivo nei confronti di un testo così poco romantico, sul primo sonetto, definito « stupendo di semplicità e di sentimento e degno prologo del *Canzoniere* ».

Accanto a tali inediti il Romagnoli ha creduto opportuno raccogliere anche altri testi desanctisiani di minore ampiezza, sempre relativi all'attività del critico a Zurigo nel 1857-1858. Vi troviamo anzitutto le quattro lezioni sul Leopardi (anch'esse dettate al Frizzoni) già edite — tranne alcuni periodi iniziali di raccordo con le lezioni petrarchesche (2) — dal Binni, il quale ne ha anche bene illustrato l'importanza nella storia della critica desanctisiana sul poeta recanatese, quale primo tentativo di disegnare una linea di sviluppo nella poesia dei *Canti* (3). Anche le cinque lezioni manzo-

---

(1) Non scompare invece, contrariamente a quanto afferma il Romagnoli, il giudizio sul sonetto (p. 36), che si legge, sia pure con mutamenti, all'inizio del cap. V del *Saggio* (pp. 87-88 dell'ed. Bonora).

(2) Tale raccordo è qui, come afferma il Romagnoli, alquanto esterno; ma va ricordato che nella mente del De Sanctis il confronto Petrarca-Leopardi è un motivo critico assai vivo, come si vede specialmente nel *Saggio*, dove il nome del poeta recanatese ricorre tutte le volte che il De Sanctis vuole opporre al dolore « rintuzzato » del Petrarca l'esempio di una disperazione veramente tragica nella sua « straziante coscienza » di sé.

(3) Cfr. F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1953, a cura di W. Binni, ed. commentata, pp. XIX-XXI.

niane (esse pure raccolte dal Frizzoni) che seguono, non costituiscono propriamente un inedito, poiché figurano nel recente volume *Manzoni*, edito da Einaudi, nella cui introduzione il Muscetta ha dedicato ad esse una particolareggiata ed interessante analisi, sottolineandone con un vigore forse un po' eccessivo le riserve intorno alla poeticità dei *Promessi Sposi* (1). Inediti sono invece i tre *Frammenti di lezioni su Dante*, che sono una prima redazione dei due saggi *Dell'argomento della « Divina Commedia »* e *Carattere di Dante e la sua utopia*, e che, se non portano sostanziali novità, possono interessare, come osserva il Romagnoli, quale documento del travaglioso lavoro zurighese del critico intorno all'autore della *Commedia*. EMILIO BIGI.

MARIO COSTANZO. — *Studi critici*. — Roma, Bardi, 1955.

L'interesse maggiore dei saggi raccolti in questo volume, uscito nelle « Pubblicazioni della Scuola di filologia moderna dell'Università di Roma », sta nel fatto che gli autori studiati, Rebora, Boine, Sbarbaro, Campana, appaiono riletti secondo un criterio del tutto estraneo a quelli a cui ci ha abituati la critica che si è finora posto per oggetto il nostro Novecento. Tanto Rebora che Campana, Boine come Sbarbaro o Corazzini, non sono pel Costanzo argomento di polemica: l'importanza e la dignità dell'opera loro vengono preliminarmente accettate col distacco di chi si preoccupa di caratterizzare storicamente un momento particolare della nostra letteratura, cosicché fin dalle prime pagine si ha l'impressione che una rilettura in tal modo impostata, quand'anche non dovesse raggiungere risultati critici particolarmente illuminanti, avrebbe sempre un notevole valore di documento.

Dobbiamo dire che tale promessa non viene totalmente mantenuta. Il distacco del Costanzo dalla critica « ermetica » è sempre evidente, ma ciò non basta a far sì che la caratterizzazione storica degli autori esaminati risulti stringente e attendibile. Tema generale di sfondo, infatti, è pel Costanzo quello di un trapasso da una « cultura tradizionale » a una « cultura *in fieri* », del quale i quattro scrittori citati dovrebbero essere cospicua testimonianza. Tali termini rimangono vaghi, incerti, con la conseguenza di altrettanta incertezza della linea storica che fra di essi dovrebbe esser messa in risalto. Alla incertezza della linea storica contribuisce inoltre la selva di citazioni e di note attraverso le quali il discorso si articola non senza difficoltà. Il che si osserva specialmente pel fatto che i quattro autori sono

---

(1) Cfr. F. DE SANCTIS, *Manzoni*, Torino, Einaudi, 1955, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, pp. XXI-XXX.

stati evidentemente scelti come esponenti, non solo di una vaga crisi di trapasso, ma di un preciso momento della nostra letteratura del Novecento, quello cioè volgente intorno al cosiddetto moralismo vociano.

Validità di contributo critico sembra perciò che si possa riconoscere piuttosto ai saggi singolarmente considerati, e in particolar modo al più impegnato di essi: quello su Sbarbaro. Le notazioni particolari del Costanzo sono spesso acute e precise, come ad esempio quando egli analizza gli elementi della poetica di Sbarbaro o le componenti della cultura di Campana. Precisione di riferimenti storici, finezza di osservazioni sia in senso stilistico che genericamente morale, danno alla rilettura un valore più che documentario e rendono plausibile anche un tipico rovesciamento di giudizio come quello che il Costanzo fa a proposito di *Liquidazione*, l'opera che da una critica formalistica veniva lodata come il maggior risultato di « bello stile » di Sbarbaro, che viene invece definita come « forse il suo libro meno felice ».

Ai quattro saggi maggiori del volume seguono una « Postilla su Boine », una « Lettura di Corazzini » e alcuni testi poco noti di tutti gli autori citati. SERGIO ANTONIELLI.

ANNUNZI

C. Corso, *Il Panormita in Siena e l'Ermafrodito*. Siena, Accademia degli Intronati, 1954 (Estr.: « Bullettino Senese di Storia Patria », serie III, Anno XII, 1953), in-8°, pp. 56. — Accurata disanima storica sulla permanenza del Beccadelli allo Studio senese di diritto: vagliate le diverse opinioni degli storici conclude ritenendo che egli « lasciata Palermo non si sia recato né a Firenze, né a Padova, né a Bologna... ma direttamente a Siena » dove compose durante la allegra vita goliardica gli epigrammi dell'*Hermaphroditus*. Essi sono poi brevemente esaminati rispetto alle donne ivi nominate, per trovarne rapporto con fanciulle, e non, senesi d'allora, ricavando ricordi e notizie erudite da vari testi per identificarle. Il Beccadelli lasciò Siena nel 1425, per Bologna. Vi tornò nel '36, magnifico oratore di re Alfonso, dottore di leggi e poeta laureato: e qui si riporta la relazione latina dell'ambasceria (Appendice, doc. I), indicando e illustrando anche la situazione storica che la provocò, rispetto ai rapporti con il duca di Milano Fil. Maria Visconti, e al ricetto dato dai senesi al Piccinino, condottiere del re aragonese. Il Beccadelli, stimato « verus poeta », ebbe dal Concistoro e dal Consiglio del Popolo un dono di 35 libre. Altra ambasceria a Siena egli fece nel 1451, per notificare la lega conclusa tra il re e Venezia. Nell'Appendice, ricca di XIX documenti, si danno *in extenso* tutti i materiali su cui si basa la narrazione delle ambascerie. (G. De Bl.).

Raffaello Ramat, *La critica ariostesca dal sec. XVI ad oggi*. Firenze, La Nuova Italia ed., 1954 (Collana critica n. 59), in-16°, pp. 262. — È una rassegna dei giudizi critici portati lungo i secoli sopra l'*Orlando Furioso* soprattutto, ed in genere sul valore dell'opera poetica dell'A.; è più particolareggiata e ricca di riferimenti che non la recente ricerca del Binni (Lucca 1951), ma non se ne può discostare nelle grandi linee, poiché anche questa si informa ad una medesima temperie crociana, e può giocare soprattutto nel dar maggior rilievo ad alcuni giudizi e a certi nessi culturali minuti, con osservazioni e notazioni singole originali. Chi scrive sarebbe invece propenso a dar molto maggior valore ai giudizi dei critici settecentisti, e a sentire in quelli dell'800 anche i motivi romantici che li fuorviarono da una pronta adesione spirituale al poeta rinascimentale, mettendo in evidenza le ombre oltre ai meriti loro: gran valore ha il saggio crociano appunto per aver sgombrato e pulito il campo di quei motivi fuorvianti. Inoltre maggior caso è da fare anche di quei barlumi di giudizi critici che si possono ricavare dai cinquecentisti, e l'intero panorama risulterebbe quindi in parte diverso: ad ogni modo il lavoro è di reale profitto agli studiosi. (Con qualche taglio e altre mo-

difiche non ampie esso compare nel vol. I dei *Classici italiani della critica*, opera diretta da W. Binni). Contiene un'ampia bibliografia ariostesca; minore probabilmente solo alla più vasta che sta curando Giuseppe Fatini, di cui mi piace dar notizia augurando venga presto in luce. (G. De Bl.).

Tiziano Ascari, *Studi ariosteschi dell'ultimo decennio* (1945-1954). Modena, Soc. Tip. Modenese, 1955, in-8°, pp. 40 (Estr. da « Atti e memorie della Accad. di Scienze, Lett. e Arti di Modena », S. V, vol. XIII, 1955). — Delineazione molto informata ed equanime che costituisce un buon punto di avvio a chi voglia rendersi conto dell'argomento, sia per ciò che riguarda le opere minori, sia, e in ispecial modo, per il *Furioso*. E poiché — come è giusta convinzione comune — forse nessuna indagine critica è così significativa del gusto, « delle condizioni, delle capacità e degli effettivi acquisti della nostra indagine letteraria quanto l'esame di questo tema », il presente studio costituisce pure implicitamente un vivace esame dei metodi e dei criteri teorici attuali. Gli « appunti bibliografici » che accompagnano il lavoro sono stati compilati con molta cura. (G. De Bl.).

Francesco Pucci, *Lettere, documenti e testimonianze*, (vol. I Lettere) a cura di Luigi Firpo e Renato Piattoli. Firenze, L. Olschki ed. 1955 (Opuscoli filosofici, testi e documenti inediti o rari pubbl. da L. Firpo e da E. Garin, XI°), in-8°, pp. 192 (ediz. di 520 copie numerate) con figure f. t. — Dell'eretico Francesco Pucci, detto Filidino, decapitato ed arso in Roma il 5 luglio 1597, fino a pochi anni addietro pochissimo si sapeva. I raccoglitori amorosi di queste sue cinquantadue lettere — anche se egli non appare un protagonista saliente nella diaspora ereticale italiana — stimano che « l'uomo meriti di essere studiato, anche al di fuori delle Chiese disputanti... nella sua interiorità fervida, nell'alta moralità del suo comportamento ». Queste lettere (inedite per i quattro quinti) valgono a presentarci l'uomo, con il suo schietto fiorentino, sempre vivacemente conservato attraverso le lunghe peregrinazioni estere; e sono degne di studio, oltre che psicologico-morale, anche stilistico; dell'ingenuo suo comportamento, saldo nei propri concetti religiosi, incapace di piegarsi ai compromessi mondani, facciano fede queste sole righe da Salisburgo alla « carissima sorella e in Cristo reverenda madre suora Prudenza » cui rivolge non infinti ammonimenti (dalla lettera n. 48): « Perché, dunque, non lassate a quel buon gentiluomo eseguire del mio la mia volontà? Perché fate belle le piazze e le corti delle nostre novelle contro al consiglio e avviso di Cristo Signor nostro, che vuol che i suoi amanti e discepoli più tosto si lassino tôr del loro che litigare?... Perché non mi aspettate, poi che sono a camino per sodisfare a voi e a ogni persona che pretende da me qualche cosa? Perché mostrate al mondo d'amar più quattro soldi (che non potriano farvi il buon pro, sendo di malo acquisto) d'un vostro fratello unico, che ha consecrato ciò che egli ha e la vita stessa al servizio di Dio e della sua santa Chiesa? Ah, reverende suore, recatevi la mente al petto e ravvedetevi e correggetevi... ». *His fretus* vien voglia di dire anche a noi, incappò nella Santa Inquisizione e morì. Il vol. II conterrà i documenti e i regesti

che lo riguardano; speriamo possa arricchirsi anche delle altre lettere (20 almeno) ancor inedite a Salisburgo di cui accenna la nota finale. (G. De Bl.).

Francesco Ruffini, *Studi sui riformatori italiani* (a cura di Arnaldo Bertola, Luigi Firpo, Edoardo Ruffini). Torino, ed. Ramella, 1955, in-8°, pp. 632 con tav. f. t. (Pubbl. dell'Istituto di Scienze politiche dell'Univ. di Torino, vol. III). — Raccoglie vari importanti saggi sopra diversi eterodossi e riformatori italiani del sec. XVI (soprattutto quello amplissimo su Francesco Stancaro) ed altri sopra l'ambiente ginevrino del sei e settecento, sino a studiare i rapporti tra Carlo Alberto e il Socinianesimo ginevrino. Frutto quasi tutto dell'attività degli ultimi anni dell'illustre storico, non erano stati sin qui pubblicati che sparsamente ed alcuni erano quasi introvabili (certe pagine addirittura inedite). Ne diamo qui notizia soprattutto perché, nel delineare le condizioni intellettuali, morali e psicologiche dell'Italia nel pieno e tardo cinquecento, codeste pagine o direttamente, o di riflesso danno preziose indicazioni. Perciò sono per noi di viva importanza — dati i vari sostanziosi riferimenti all'Italia — anche i saggi che espongono con ricca dottrina e amabile forma le vicissitudini e le peregrinazioni, ad es. di Matteo Gribaldi Mofa, o trattano delle origini del Socinianesimo in Polonia. Ma soprattutto riteniamo di capitale interesse lo studio « La parte dell'Italia nella formazione della libertà religiosa » ch'è del 1923, e che pone le basi di quell'interpretazione storica della crisi del nostro rinascimento che appare oggi più salda, e a cui si informò lo stesso Croce in un suo noto saggio del '39: studio che dunque travalica lo specifico tema per giungere a stabilire, in ambito maggiore, la validità di una visione critica della rinascita dal Valla ai Sozzini, oggi propugnata dai migliori storici nostri. Siamo perciò grati ai raccoglitori che ci riconsegnano, ancora attuali e vive, codeste indagini del maestro torinese, piene di spirito di libertà. (G. De Bl.).

Angelo Mai, *Epistolario* a cura di Gianni Gervasoni. Edizione Nazionale (vol. I). Firenze, F. Le Monnier, 1954, pp. xxiv, 464, in-8° gr. – Nel centenario della morte è uscito il primo volume di questo epistolario: l'opera consterà di tre. Precede una prefazione del card. Giovanni Mercati; è arricchito di ritratti fuori testo, di varie appendici e di indici, tra cui un ampio elenco delle persone nominate, con breve dilucidazione biografica (a cura della prof. Delia Levati), assai interessante perché riesce a dare un quadro in breve dei rapporti culturali e dell'ambito delle conoscenze del Mai. Il volume comprende il periodo dal giugno 1799, e cioè dall'età di diciassett'anni, all'ottobre 1819, quand'egli lasciò Milano per Roma. Dal punto di vista della letteratura italiana, trattandosi di un filologo classico e di un erudito di cose antiche, l'interesse di queste lettere non è grande; soprattutto può contribuire a penetrare in quel mondo di letterati ed uomini di curia e titolati che sentivano strettamente uniti la dottrina e l'erudizione con i « buoni principi » del decoro e della politica; sicché qui troviamo il rovescio del mondo

lombardo davvero vivo e nuovo, quello del Foscolo e del *Conciliatore* ed anche del Manzoni. L'ambiente pieno di cautele e di riguardi in cui moveva il Mai, allora gesuita, è del tutto affine a quello neoclassico conservatore. Si sente qui contro qual somma di forze solenni, qual fitta rete di solide costumanze letterarie dovette spiccarsi il romanticismo, nel suo amore di verità e di libertà insieme letteraria e umana: e anche ciò contribuisce a render utile allo studioso di questo tempo l'epistolario. In appendice sono alcuni componimenti poetici del Mai. (G. De Bl.).

Piero Pieri, *Guerra e politica negli scrittori italiani*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 330. — Il libro del Pieri raccoglie quattro studi che, attraverso le opere degli scrittori più rappresentativi di cose militari, illustrano la storia delle idee sull'arte della guerra in Italia dal secolo XVI al secolo XIX. Gli autori presi in esame sono: il Machiavelli; Raimondo Montecuccoli; Giuseppe Palmieri; Carlo De Cristoforis, Carlo Pisacane e Niccola Marselli. Conclude il libro un Epilogo, nel quale in sintesi è delineata l'evoluzione dell'arte militare dal 1870 ai nostri giorni attraverso le due guerre mondiali. Di tutti i capitoli di quest'opera di grande dottrina e minutamente informata gli studiosi di letteratura italiana potranno valersi con profitto; ma qui vorremmo richiamare in particolare l'attenzione su due degli scrittori studiati dal Pieri, perché ciò che si legge su di essi meglio si collega a questioni di storia letteraria: il Machiavelli e il Pisacane.

Nelle pagine sul Machiavelli non sono solo ricostruite con grande chiarezza le condizioni della tattica e della strategia nell'età del Rinascimento e sono date esaurienti notizie sulla costituzione degli eserciti antichi che il Segretario fiorentino volle considerare nelle sue discussioni, ma vengono ben poste in luce le contraddizioni intrinseche al pensiero del Machiavelli teorico militare sia nei *Discorsi* sia nell'*Arte della guerra*, e pur è dimostrata l'originalità della sua concezione che per spiriti rivoluzionari non ebbe nulla che l'uguagliasse ancora per tre secoli, fino al Clausewitz. D'altra parte nel trattare dei quattro *Saggi storici-politici-militari sull'Italia* del Pisacane, il Pieri espone perspicuamente le tesi del patriota napoletano e la sua idea della nazione armata, e mette in luce i debiti verso il Machiavelli, senza perdere di vista la concezione democratica e rivoluzionaria alla quale si legava nel pensiero del Pisacane la sua teoria dell'esercito. Ma soprattutto utile riesce la precisa collocazione di queste idee nella crisi del nostro Risorgimento, nella quale il Pisacane, come pensatore isolato, tenne sì una posizione che fu meno moderna di quella del Clausewitz, ma ebbe il merito di svolgere per vie sue una critica di quell'esercito di caserma nel quale s'era formata la sua esperienza: critica coraggiosa e per molti aspetti giusta anche se insufficiente a portare a una visione in tutto nuova dei moderni problemi militari. Il che ci sembra che convalidi tutta la situazione del patriota napoletano, che mentre risentì nella sua ideologia i vari influssi del pensiero politico più avanzato del suo tempo non arrivò tuttavia a una sintesi nuova e fruttuosa.

(E. B.).

Bibliografia degli scritti di Giulio Natali, con prefazione di Michele La Rosa. Catania, Tipogr. dell'Università, 1955 (a cura del Comitato Universitario del Magistero di Catania), pp. 104. — Compiendosi nell'agosto 1955 l'ottantesimo compleanno del Natali, il comitato studentesco del Magistero di Catania, poiché il maestro lasciava la sua cattedra, volle raccogliere, in segno di gratitudine e di onore, questa ampia bibliografia di più di un sessantennio di ininterrotta attività letteraria. Nell'annunciarla anche il *Giornale* si associa al comitato nel rendere onore al maestro. (G. De Bl.).

Riceviamo dal prof. B. Maier la seguente nota:

Mentre ringrazio vivamente il prof. Giuseppe Guido Ferrero per la recensione dell'edizione del *Cortegiano* da me curata, assieme ad una scelta delle opere minori del Castiglione, per la U.T.E.T. (e cfr. questo *Giornale*, **133**, 1° trimestre 1956, pp. 109-118), desidero richiamare la sua attenzione sui seguenti punti, riguardanti alcune obiezioni mossemi circa il testo del *Cortegiano* (cfr. recensione cit., p. 111, nota 2):

1) Quello che il prof. Ferrero afferma sull'uso dell'« ellissi della congiunzione *che*... nello scrivere più sciolto e meno lontano dalla conversazione quotidiana » e sull'« omissione del *che* pronome relativo » è giustissimo; ma in tutti e cinque i casi da lui segnalati il « che » figura regolarmente nell'apografo Laurenziano-Ashburnhamiano 409 (fondamento sia dell'edizione Cian che della mia), di mano del copista che l'ha trascritto, e non è già inserito nel testo da altra mano (quella del Bembo o di « altro correttore »), come suppone il prof. Ferrero. Si tratta pertanto, senza dubbio alcuno, di sviste o di dimenticanze del Cian, come è avvenuto in molti altri casi, da me segnalati in un articolo *Sul testo del « Cortegiano »* (in questo *Giornale*, **130**, 2° trimestre 1953, pp. 226-248).

2) Il prof. Ferrero parla di « qualche altra omissione del Cian che potrebbe essere di parole aggiunte da un correttore ». A questo proposito mi è gradito chiarire, dopo un nuovo controllo sul ms. dei quattro passi da lui citati, che nel primo le parole « nell'arme » si leggono benissimo nel testo scritto dal copista (anzi, per essere più precisi, il copista ha scritto « nelle arme » ed il Castiglione ha corretto in « nell'arme »); nel secondo le parole « da quella degli » sono del copista medesimo; nel terzo le parole « né biasimo né dispiacere alcuno » sono del Castiglione, il quale ha così corretto il « noia alcuna » del copista; e nel quarto la parola « ella » è aggiunta a margine dal Castiglione (è evidentissimo che si tratta della sua ben nota e caratteristica grafia), il quale ha corretto in tale maniera il « la » (« che la fosse ») del copista.

3) Per quanto, poi, concerne gli « errori di stampa », è vero, sì, che taluni di essi non apparivano nella terza edizione Cian del *Cortegiano*, uscita nel 1929; ma è anche vero che figurano nella quarta edizione, « riveduta e corretta », del 1947, che ho tenuto presente (come del resto era doveroso) e per la mia edizione e per il già citato articolo *Sul testo del « Cortegiano »*.

Sono lieto, infine, di assicurare il prof. Ferrero che non ho accettato le correzioni del Bembo, d'altronde facilmente identificabili; e di rilevare che la presente nota non è, e non vuol essere, una replica a quanto detto da lui, ma solamente una opportuna chiarificazione di alcuni aspetti del lavoro da me compiuto, e perciò, forse, non inutile a quanti s'interessano del testo del *Cortegiano* e dei suoi diversi, piccoli o grandi problemi.

Bruno Maier.

CRONACA

MARIO CASELLA

A Firenze è morto improvvisamente, il 9 marzo 1956, Mario Casella, titolare della cattedra di Filologia romanza nella Facoltà di Lettere e Filosofia di quella Università, dal 1925. Era nato il 10 aprile del 1886 a Fiorenzuola d'Arda (Piacenza), e aveva compiuto gli studi secondari a Parma nel Convitto Nazionale ' Maria Luigia '. Per gli studi universitari si recò a Firenze, ove frequentò i corsi della Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Istituto Superiore di studi pratici e di perfezionamento, avendo per maestri Pio Rajna, E. G. Parodi, Guido Mazzoni. Dopo la laurea, vinse una borsa di perfezionamento presso il medesimo Istituto Superiore, e qualche anno dopo (1914-15), si recò in Spagna, quale vincitore di una borsa di perfezionamento per l'estero. Scoppiava, intanto, la prima guerra mondiale, e il Casella servì la patria in armi col grado di sottotenente di Fanteria. Fu fatto prigioniero il 27 ottobre 1917.

Finita la guerra e ritornato in patria, si rimise alacremente ai suoi studi, pubblicando nel 1921 un saggio sulla poesia di Iacopone da Todi, che segnò un indirizzo nuovo nell'interpretazione dell'opera poetica del mistico di Todi, e nel 1922 la *Fonologia del dialetto di Fiorenzuola*. Nell'autunno del 1922 vinse il concorso per la cattedra di Lingue e letterature neolatine nell'Università di Catania, ove insegnò durante gli anni accademici 1922-23 e 1923-24. L'anno successivo fu chiamato a Firenze a succedere al suo maestro Pio Uajna.

Chi non ha conosciuto Casella in quei due anni d'insegnamento catanese e nei primi del suo insegnamento fiorentino, non può avere un'idea del periodo più felice della sua vita. Aveva fiducia in se stesso e nell'avvenire degli studi, amava avvicinarsi agli scolari, e cercava di scoprire attitudini e ingegno adatti alla disciplina che insegnava. Salvatore Battaglia e chi scrive lo ebbero maestro a Catania al primo anno dei loro studi universitari, sprovveduti e timidi, incuriositi più che interessati a quel groviglio di arcani problemi che riguardavano la *Chanson de Roland*. Ci avvicinò per suggerimento di Francesco Guglielmino che ci aveva avuti scolari al liceo, ci volle con sé nelle sue passeggiate per via Etnea, ci fece balenare il sogno di poter riuscire nella sua disciplina. E l'affettuosa dimestichezza continuò negli anni fiorentini fino alla laurea (mi è rimasta nell'animo l'immagine del sorriso che illuminò il viso del Maestro quando, in sede di discussione di laurea, Guido Mazzoni si congratulò con lui per la

guida sapiente con cui aveva seguito le tesi di laurea presentate da Battaglia e da me), e al corso di perfezionamento.

Era soddisfatto dei lavori compiuti e faceva programmi di nuovi e più complessi lavori. Nel 1923 aveva pubblicato il testo critico della *Divina Commedia* nell'elegante volumetto zanichelliano, dando ragione dei risultati e del metodo del lavoro in un saggio (*Studi sul testo della Divina Commedia*), pubblicato nel volume VIII degli *Studi danteschi* (1924), che è esemplare per la chiara impostazione del complicatissimo problema di critica testuale che riguarda la *Divina Commedia*. Del 1926 è l'edizione commentata dei *Fioretti di S. Francesco*, e del 1929 il testo critico del *Principe* del Machiavelli, con notevoli miglioramenti di lezione rispetto alle edizioni precedenti.

Nei suoi corsi universitari, intanto, cominciava a interessarsi di problemi di estetica medievale in riferimento all'interpretazione dei poemi di Chrétien de Troyes, dei *Lais* di Maria di Francia, della lirica dei trovatori, del romanzo cavalleresco in Francia e in Spagna.

Più addentro si tuffava nel mondo della letteratura medievale, e più profonda si faceva in lui la convinzione che l'interpretazione di quel mondo era tutta da rifare. E gli parve di trovare la chiave risolutiva di un'interpretazione storica di gran parte della letteratura medievale, nei principi dell'estetica platonico-agostiniana e scolastica (« La poesia del medio evo cavalleresco e trovadorico è volta solo a seguire, mediante immagini specificatrici del sentimento individuale, la razionalità immanente all'amore »). Furono per il Casella anni di lunghi studi e di non facili ricerche, intrapresi e continuati in austera solitudine, che non si spiega soltanto col culto degli studi.

Il Casella, dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti, era stato uno dei firmatari del manifesto crociano contro il fascismo, e il regime non se ne dimenticò. Privo della tessera fascista, fu tenuto sempre in disparte da ogni attività ufficiale, e per quanto egli non fosse uomo amante di pubblici riconoscimenti, tuttavia, il suo temperamento ultrasensibile reagì negativamente, accentuando la disposizione all'isolamento.

Portò a termine in questi anni i due volumi dedicati all'interpretazione del *Chisciotte* del Cervantes (1938: premio internazionale di studi cervantini), e saggi sulla poesia degli antichi trovatori (*Poesia e storia*), pubblicati prima nell'« Archivio storico italiano », e poi in volume presso l'editore Olschki (1939). Il Casella interpretava il capolavoro del Cervantes e la poesia di Guglielmo IX di Poitiers e di Jaufré Rudel con la chiave dell'estetica platonico-agostiniana.

L'accoglienza nel mondo degli studiosi fu assai fredda, e anche coloro che gli erano amici non nascosero la loro perplessità di fronte ad una critica che presentava dei presupposti arbitrari. Era sempre da dimostrare, infatti, il proposito e la consapevolezza da parte dei poeti provenzali e di Cervantes di attenersi nelle loro opere ai principi dell'estetica platonico-agostiniana. Tuttavia, l'accoglienza fu

più fredda del necessario, fu quasi indifferenza, e al Casella, che riceveva dall'estero riconoscimenti lusinghieri sull'importanza dei suoi lavori, parve di essere osteggiato e incompreso nel suo paese. Egli rimase fermo nelle sue posizioni, e continuò ad applicare il suo metodo critico alle opere di altri autori.

Intanto, la partecipazione dell'Italia alla seconda guerra mondiale lo scuote stranamente dalla sua solitudine. Il fascismo offrì la tessera agli ex-combattenti della prima guerra mondiale, e Casella l'accettò. Non ci furono così ostacoli per affidargli incarichi ufficiali, e potè far parte, insieme con Giovanni Gentile e Giorgio Pasquali, di un comitato straordinario per il riordinamento dell'Accademia della Crusca. Praticamente, fu lui solo ad occuparsene. Questa specie di commissariato all'Accademia della Crusca, la fedele amicizia verso Giovanni Gentile e la tessera fascista, che ebbe l'ingenuità di non rifiutare, costituirono capi d'accusa di filofascismo, quando entrarono in Firenze le truppe di liberazione. Un uomo intemerato e retto come Mario Casella, con l'animo pieno di amor di patria, subì l'onta di una perquisizione domiciliare da parte della polizia militare alleata.

Sono cose che andavano dette per comprendere la triste solitudine di quest'uomo negli ultimi anni della sua vita. Di grande sollievo gli furono gli studi a cui si dedicò con rinnovata lena. Pubblicò nel 1944 un saggio sulla canzone del Guinizelli *Al cor gentil*, e un altro su *Donna mi prega* del Cavalcanti: discutibili entrambi per interpretazioni legate al suo metodo critico, ma ricchi di dottrina. Dello stesso anno è il discorso *Le guide di Dante nella Divina Commedia*. Dopo la morte di Michele Barbi, diresse la rivista *Studi danteschi*, ove pubblicò importanti saggi intitolati *Interpretazioni*: *La figura simbolica di Catone* (1949); *Nel cielo del sole* (1950); *Tre donne intorno al cor mi son venute* (1951); *Il canto della nobiltà* (1953); *La figurazione dell'Aquila nel Paradiso* (1954). Del Casella sono le voci dantesche nel *Dizionario letterario Bompiani delle opere e degli autori*.

In questi ultimi due anni le malferme condizioni di salute tolsero a poco a poco ogni vigore alla sua attività, ma non abdicò mai al suo posto di lavoro nel suo studio; e certo gli fu di grande conforto l'affetto di cui lo circondarono scolari delle più giovani generazioni, come Maria Sampoli Simonelli e Francesco Mazzoni.

VINCENZO PERNICONE.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile*.

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1956) (26914)

IL CANTO XV DEL PURGATORIO (*)

Il canto XV del Purgatorio è uno di quei canti che si distendono per intero su motivi strutturali e didascalici; canto di passaggio dalla seconda alla terza cornice, dagli invidiosi agli iracondi, e più precisamente dall'episodio di Guido del Duca e Rinieri da Calboli (XIV) a quello di Marco Lombardo (XVI) (1). Esso contribuisce, per la sua parte, alla costruzione dell'ossatura della seconda cantica e ne costituisce un momento essenziale, anche se non unico e singolare; una modulazione, ritmica e funzionale, in un disegno a spirale. Potrebbe anzi sembrare che, per esser da una parte generato dal dubbio che rampolla nelle parole di Guido del Duca (« Che volse dir lo spirto di Romagna | e ' divieto ' e ' consorte ' menzionando? »), e dall'altra tutto proteso alla rappresentazione della successiva cornice (si pensi all'apparire delle « visioni estatiche » e al fumo che infine toglie « li occhi e l'aere puro »), questo canto XV viva esclusivamente come ricordo e

(*) Diamo per scontata la legittimità della lettura di un Canto della *Divina Commedia* come unità autonoma, che tuttavia contribuisce all'armonia generale dell'opera e che da questa riceve luce e giustificazione. Incombono sempre i pericoli di un'oziosa accademia, denunciati, tra gli altri, dal Barbi e dal Momigliano; ma il nostro stesso impegno dimostra quale sia al proposito la nostra posizione, mentre si può affermare che — più che diminuire — s'infittiscano le letture di Canti danteschi come concreti e talvolta preziosi contributi alla conoscenza del poema. Il testo qui seguito è quello di Scartazzini-Vandelli (XV ediz., Milano, 1951).

(1) « Canto di transizione » e « Canto di sosta » lo giudica Bruno Maier, in *Problemi ed esperienze di critica letteraria*, Siena, 1950, p. 95; ed il suo più recente lettore, Bruno Nardi, *Il Canto XV del Purgatorio*, Roma, 1953, lo dice « Canto di collegamento » (p. 5). Nello stesso giudizio li aveva preceduti M. Porena: « non quadro organico, ma frammento di più ampio organismo poetico frapposto fra due quadri veri » (*La mia lectura Dantis*, Napoli, 1932, p. 225).

preannunzio, e senza altra sua necessità, che non sia puramente di sutura e di struttura: in funzione, insomma, della concreta poesia che s'incarna solo nello « spirto di Romagna » prima, e poi in colui che del mondo seppe ed amò quel valore, al quale più nessuno tendeva il suo arco. Sarebbe questo il punto d'arrivo cui ci condurrebbe la tesi della « inconciliabilità in sede estetica della dualità di poesia e struttura » e « del non mai intermesso tentativo del poeta di pervenire ad una loro inconseguibile fusione » (1).

Eppure, difficilmente potrà sfuggire la pienezza di poesia che si disserra da tutt'intero il canto, anche se risulti costituito da un intermezzo didascalico al centro, rispettivamente preceduto e seguito — nella rimanente area — da una precisazione astronomico-scientifica risolventesi nella luce di un angelo custode, e dalle visioni di mitezza concluse da un ortatorio intervento di Virgilio. Anzi, nel suo schematico organismo strutturale, il XV si presenta come esemplare tipico della seconda cantica: privo dell'empito teologico che epicamente ravviva i canti del pensiero nel *Paradiso*, e privo anche di quella emozionante corpulenza, che incentra nella figurazione dell'individuo l'ispirazione poetica, come accade tante volte nell'*Inferno*, nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. Tipico della seconda cantica, come il X, per esempio, o il XII, che si esauriscono nelle rappresentazioni degli umili, e dei superbi puniti, e nel passaggio da cornice a cornice; o come il XVII, nel quale alle visioni degl'iracondi puniti tien dietro il passaggio alla quarta cornice e la conversazione sulla teorica dell'amore; o come altri ancora, anche fuori del corpo centrale della cantica, nell'Antipurgatorio o nel Paradiso terrestre. In essi la cosiddetta struttura, nei suoi vari elementi, così diventa tema di poesia, come nel XV in poesia rifioriscono l'iniziale *excursus* scientifico, il centrale intermezzo teologico, e le finali visioni d'estasi. Sono, forse, proprio questi canti, privi di

(1) M. Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico*, Bari, 1942, p. 60.

un vistoso centro psicologico e figurativo, o di un episodio che ne esaurisca in sé i limiti poetici, i più decisivi alla poesia del Purgatorio, per così larga parte fatta di immensi spazi e di sovrumani silenzi, di verità cordiali e di ineffabili memorie, d'irreali visioni, di sogni miracolosi, di meditazioni intime ed assorte, rotte con improvvisa soavità ora da preghiere devotamente mormorate, ora da canti di beatitudine e di spirituale esaltazione. La solitudine ed il silenzio sono le condizioni più propizie acché l'uomo si ripieghi su se stesso, ascolti l'anima propria e ricerchi la propria verità; ed è per questo che nelle strette « crune » da cornice a cornice Dante sollecita la conversazione con Virgilio, quando i suoi occhi, non distratti dall'esterno, son rivolti all'interno, ed egli ama saggiare la consistenza del proprio pensiero e la saldezza della propria fede, pur nella certezza di una verità una volta per tutte acquisita, e per ciò stesso valida per sé ed immobile (1). Anzi da questa ineffabile e patetica certezza, da questa divina ebbrezza del possesso della verità, sgorga limpida e ancor sapida e complessa la poesia che è nel centro spirituale e topografico del canto (vv. 40-81); divina ebbrezza rigustata e riassaporata dal poeta come beata obbiettivazione di se stesso, vivo nella vita della propria verità, mentre intorno più alto è il silenzio, più assorta e meditativa la solitudine: « Lo mio maestro e io, soli amendue | suso andavamo... ». Nello « scaleo », che porta alla terza cornice e per il quale ora Dante e Virgilio proseguono la loro ascesa nel secondo regno, s'è spenta, tanto esso è stretto ed incassato nella roccia (« ma quinci e quindi l'alta pietra rade », c. XII v. 108), la luce del sole, ormai sul punto di precipitare al tramonto. E le fulgide sensazioni, con le quali il canto s'è inizialmente acceso, sono ora memoria e nostalgia, e invito a godere una luce diversa; quella che sgorga da una verità d'amore. Aveva inserito Guido del Duca, nella

(1) « Certo in Dante non sapremmo trovare l'angoscia del dubbio e l'inquietante tormento della verità incrinata »; così G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, 1947, p. 108.

elegiaca rievocazione dei suoi giorni, un'accorata apostrofe all'umana gente, che non ponesse il cuore « là 'v'è mestier di consorte divieto »; e queste parole non avevano avuto per Dante significato chiaro, ma gli erano apparse piuttosto brune. Il silenzio remoto dello « scaleo » gliele fa riaffiorare alla coscienza, riemergere dal groppo di sensazioni ora acquietate. È il problema dell'invidia che qui preme, nei suoi riflessi circa la limitatezza dei beni terreni e l'immensità incommensurabile dei beni celesti. Il bene terreno tanto più si rimpicciolisce quanto più cresce il numero dei suoi possessori; ond'è invidia quaggiù, la « maggior magagna » accusata e pianta dal nobile « spirto di Romagna ». Ma se gli uomini volgessero i loro desideri ai beni celesti, non muoverebbe invidia il « mantaco » ai sospiri peccaminosi, poiché i beni celesti non diminuiscono per accrescer di possessori; anzi, quante più anime sono lassù nel Paradiso a dir « nostro », a sentire e a considerare come appartenente a tutte loro quell'unico infinito bene, per altrettanto s'accresce il comune e reciproco godimento di esso e quindi più largamente l'amore e la carità ardono in quel « chiostro » nel quale è Cristo abate del Collegio. Ma a questa spiegazione di Virgilio, non cade, anzi più fortemente urge in Dante il dubbio: come mai un bene distribuito a più possessori « faccia più ricchi | di sé, che se da pochi è posseduto ». È ancora gravemente ottenebrata la mente del poeta, perché è costantemente fissa alle vicende terrene, tanto dissimili dalla immobile e beata vita celeste. Dio corre al richiamo d'amore, e dona se stesso secondo l'ardore di carità con cui è amato; onde il suo eterno valore si dispiega sempre, fin dove trova carità atta ad accoglierlo. Quanto maggiore, dunque, è il numero delle anime che si amano (« s'intende ») lassù, tanto più cresce nel Paradiso il bene dell'amore, bene divino, in una luminosa e ardente reciprocità, vivificata dai raggi eterni della luce di Dio (1).

---

(1) Questa è l'interpretazione concorde dei commentatori, sostenuta dal richiamo al *Convivio*, III, XV, 10, e da due passi citati da

Questo intermezzo didascalico, così insecchito e inaridito nella pagina di prosa, segna, nell'organica tematica della narrazione, il passaggio dalla seconda alla terza cornice, anzi il suo punto critico e risolutivo. Ed anche per questo costituisce il centro motore e dinamico del canto. Quei versi iniziali fatti di solitudine e di silenzio (« Lo mio maestro e io soli amendue | suso andavamo ... »), introducono, attraverso la secchezza essenziale della domanda (« Che volse dir lo spirto di Romagna | e ' divieto ' e ' consorte ' menzionando ? »), simile alla proposta di una scolastica *quaestio*, alla risposta di Virgilio dianzi illustrata; nella quale sembra che la tensione poetica si raccolga in sé a librarsi, in quei primi versi (46-48) severamente pensosi, ma non più. E anche le successive terzine, attraverso le quali si svolge la prima parte del ragionamento di Virgilio, vivono ancora per singole accensioni (*s'appuntano*, *torcesse in suso*, *sarebbe al petto*, *caritate arde*); potentissima quella dell'invidia che « move il mantaco a' sospiri », e potentemente tradotta in linguaggio critico dal Momigliano (1): « È più che metafora, uno scorcio diabolico: e fa pensare al Maligno che soffia nelle

---

chiosatori d'ogni tempo, l'uno dal *De Civit. Dei* di Agostino (XV, 15), l'altro dai *Moral.* (IV, 31) di Gregorio Magno. Ma lo Steiner se ne allontana: « I più dei commentatori dimenticano che Dante parla qui del modo come togliere l'invidia dal mondo, non già della vita dei beati, che ad ogni modo in terra non può aver luogo »; e riferisce sia i vv. 55-57, sia i vv. 73-75 ad un rapporto di carità tra gli uomini e Dio. In verità, il problema del modo come togliere l'invidia dal mondo è risolto ai vv. 52-54; onde la definizione della natura dei beni celesti e la successiva questione impostata nei vv. 61-63 circa il *possesso*, non il *desiderio*, di quei beni, e dunque circa la vita dei beati. Perciò noi ci teniamo fermi alla interpretazione tradizionale. Neanche persuasivamente, ci sembra, il Rossi-Frascino, ed ora, vediamo, anche il Sapegno, che riferiscono ai beati i vv. 55-57, ed agli uomini i vv. 73-75. Aggiungeremo che al v. 73 il Nardi, *op. cit.*, p. 15, propone di leggere « s'incende », che meglio risponderebbe alla linea figurativa del Canto, ma che — anche secondo il Nardi — è variante non autorevolmente sostenuta dai manoscritti.

(1) Nel suo commento al Purgatorio, Firenze, 1947, p. 375; ricordato anche dal Maier, *op. cit.*, p. 103.

passioni degli uomini ». Vigorosi, dinamici preannunzi tematici di quella plenitudine di canto, così integra e così circolare, propria dei momenti più alti e felici d'epica forza, che si libra e ci viene incontro e ci inonda e ci sommerge dopo la ripresa del dubbio dantesco (v. 64 sgg.):

« ... Però che tu rificchi
la mente pur a le cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi.
Quello infinito ed ineffabil bene
che là su è, così corre ad amore
com'a lucido corpo raggio vene... ».

La poetica sensazione di mobile luce e di ardore, con la quale felicemente si chiudono le prime terzine virgiliane (« più di caritate *arde* in quel chiostro »), ora diventa luce d'intelletto e calore d'affetto, che tutto illuminano e riscaldano; da quel « di vera luce tenebre dispicchi », al paragone « com'a lucido corpo raggio vene »; da quel « Tanto si dà quanto trova d'ardore » all'altro paragone « e come specchio l'uno all'altro rende »; fino all'esortazione « Procaccia pur che tosto sieno *spente*... le cinque piaghe », dove le « cinque piaghe » (le cinque P, che ancor segnano la fronte di Dante) sono anch'esse viste in funzione di sensazione luminosa (« spente ») (1). E parallelamente a questo accendersi di fantasia, la generica impersonalità della « spera suprema » e dei suoi abitatori (« *per quanti* si dice più lì ' nostro ' ») che è nei versi precedenti, si tramuta ora nella concretezza poetica di un « infinito ed ineffabil *bene* » che « *corre* ad amore », che « *si dà* quanto trova d'ardore », il cui valore *cresce* « quantunque carità *si stende* »; e nella concretezza della *gente* che « là su s'intende », ama cioè in reciprocità d'amore. Un ritmo vitale si sprigiona da questi versi, largo e potente, un respiro vasto ed anelante nel melodico giro

(1) Non accogliamo, dunque, l'interpretazione *spénte*, spinte, cioè sdipinte, cancellate, contrario di *pénte*, dipinte, proposta, per es., dal Torraca e dal Del Lungo; che sarebbe un'inutile ed inopportuna forma tosco-umbra.

delle terzine, ripiegantesi in più tenue parabola nel preannunzio di Beatrice (« ella pienamente | ti torrà questa e ciascun'altra brama »); il quale questa volta è veramente preannunzio — il primo — di cielo, così com'è seguito dall'esortazione a spegner, dunque, le rimanenti cinque piaghe, « che si richiudon per esser dolente ». E su questa esortazione si ripiega, infine, e giace quel potente anelito, a suggellare un circolare movimento di poesia (vv. 40-81).

Dire di questa poesia che è « poesia dell'oratoria » (1) è un caratterizzarla « genericamente », obbedendo ad una legittima esigenza di metodo, ma non esaurirla nei suoi motivi più profondi. Né, d'altra parte, per questo specifico volo dantesco, crediamo che colga pienamente nel segno chi vi sente « il gusto dell'insegnare e dell'apprendere e tutto il vario dramma didattico esterno ed intimo del dubitare e del chiarire » (2), validissimo giudizio per altre analoghe situazioni del *Purgatorio* e ancor più del *Paradiso* (3). Qui la rappresentazione drammatica è ridotta al minimo, alquanto effusa solamente all'inizio, e tuttavia assai sbrigativa e scarna:

> « ... e io pensai, andando,
> prode acquistar nelle parole sue;
> e dirizza'mi a lui sì dimandando ».

Poi il dramma esterno non esiste quasi più: « Per ch'elli a me » (v. 46); « diss'io » (v. 59); « Ed elli a me » (v. 64). Null'altro. Il « tu m'appaghe », così rapido, che Dante voleva dire a suggello di convinzione, gli rimane chiuso in gola per l'apparire delle visioni. Nulla, dunque, di quella cordialità comunicativa completamente risolta in

---

(1) B. Maier, *op. cit.*, p. 102.

(2) G. Getto, *op. cit.*, p. 110, con argomentazione, però, che si riallaccia a tutto un discorso assai ampio.

(3) D'altronde additate dal Getto stesso nella sua *op. cit.*, passim. Per queste « intramesse didascaliche » il Croce parlava genericamente, non dunque con particolare riferimento al brano che noi esaminiamo, di « drammatica... del discente e del maestro »; cfr. *La poesia di Dante*, Bari, V ediz., 1943, p. 115.

rappresentazione drammatica, come esemplarmente avviene nell'episodio che apre il canto XVIII. Si può dire, anzi, che qui Dante sia solo con se stesso, ed in se stesso riassapori e rigusti in luce la gioia della propria verità. L'andamento dei versi è quello di una meditazione che si discioglie in inno prima, e si raccoglie poi in elegia; così come l'animo di Dante risale dalla considerazione sulla natura trista dell'invidia all'esaltazione dell'ardore di carità che è nei cieli; e si ripiega, infine, ad un atto di speranza e di pentimento (« vedrai Beatrice »; « ... si richiudon per esser dolente »). Memorabile soliloquio lirico; o, se si vuol riconoscervi una parvenza di dramma, memorabile colloquio con se stesso, nel quale l'ebbrezza luminosa del possesso della verità si discioglie e si traduce nel primo paesaggio paradisiaco, fulgido d'ardore e di luce, ma ancor sentito come speranza e come nostalgia: « vedrai Beatrice ».

Ad una poesia così caratterizzata s'accorda tutto intero l'inizio del canto (vv. 1-39), che ne è quasi l'annunzio o la prefigurazione. Ma qui occorre affrontare due difficoltà e sgombrarne subito il terreno, poiché esse hanno finora resa piuttosto astrusa e contraddittoria l'interpretazione letterale di buona parte dell'inizio del canto, e quindi gravemente turbato lo stesso giudizio di valore. Si tratta dell'immagine della « spera | che sempre a guisa di fanciullo scherza » e del paragone della luce riflessa, che si riferisce all'apparire dell'angelo (vv. 16-24). È per queste difficoltà se l'inizio del canto è stato giudicato fiacco ed avviluppato (1), o se ha addirittura suscitato in taluno il timore di impelagarsi nell'intricato groviglio delle similitudini astronomiche dantesche (2). E certo è difficile

(1) Dal Momigliano, per es.: « Tutto l'inizio del Canto si muove con passo avviluppato »; e più avanti: « si scioglie finalmente il groppo di questo inizio di canto », *op. cit.*, p. 373 e p. 374; seguito in parte dal MAIER, *op. cit.*, p. 95-97. Ma già in A. BONAVENTURA, *Il Canto XV del Purgatorio*, Firenze, 1902, pp. 7-8, lo stesso giudizio negativo.

(2) « Senza entrare pertanto nell'intricato labirinto delle questioni solari ed astronomiche della *Divina Commedia*... », così A. BONA-

giustificare la fantasia di Dante che ricorre al paragone del fanciullo che scherza e non sta mai fermo, sia che la « spera » del v. 2 significhi il globo solare, come una parte dei moderni commentatori intende (quale mai scherzo fanciullesco, in questo uguale, solenne ed eterno muoversi della sfera del sole?), sia che significhi, come l'altra parte intende, il « cielo del sole » (che, tra l'altro, non *pare*, essendo diafano e cristallino) (1); ed è invece più facile capire la perplessità del Momigliano, che riconduce il verbo « scherza » a una « infelice imposizione della rima » (2), o addirittura la condanna di un Pompeo Venturi, che persino si spinge a parlare di « miserabile similitudine » (3).

Nell'antica lingua *spera*, dal significato originario di « sfera », poi di « sfera solare », « globo del sole », era passata a voler dire con facile estensione semantica, la « luce del sole », i « raggi solari »; com'è, per non citar altro, in Dante stesso (*Purgatorio*, XVII, vv. 5-6): « la spera | del sol debilmente entra per essi », cioè attraverso i « vapori umidi e spessi » della nebbia. Ed aveva poi allargato ancora il suo potere significante fino ad indicare, semplicemente e genericamente, la luce: « chiarita spera »

VENTURA, *op. cit.*, p. 8; ed il MAIER, *op. cit.*, p. 97: « per quanto riguarda la *spera* ritengo inutile addentrarmi nel pelago delle dispute tra i commentatori... ».

(1) Sono, per es., per il significato di « sfera solare » il Sapegno, il Pietrobono, il Porena, il Del Lungo, fra gli altri; e per quello di « cielo del sole » il Casini-Barbi, il Momigliano, il Rossi-Frascino, lo Steiner, il Torraca (cielo, in genere), il Vandelli; alcuni di questi al significato di « cielo del sole » accoppiano quello di « sfera ov'è l'ecclittica solare »; dà obbiettivamente le due interpretazioni il Grabher.

(2) A. MOMIGLIANO, *op. cit.*, p. 373; ma già il Tommaseo: « comparazione... dettata dalla rima ». Tuttavia sulla estrema capacità di Dante a signoreggiare la rima e a torcerla al servizio della sua fantasia creatrice fino a sentirla come stimolo lessicalmente demiurgico, ci basterà rimandare ad E. G. PARODI, *La rima ed i vocaboli in rima della Divina Commedia*, in « Bull. della Soc. Dant. », III, 1896; studio ripetuto in parte in *La rima nella Divina Commedia*, in « Poesia e storia della Divina Commedia », Napoli, 1921.

(3) Cfr. A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 9.

chiama Rustico di Filippo la sua donna; e dice di lei: « e feremi nel viso vostra spera ». È chiaro, dunque, come sempre più venisse sciogliendosi l'originario valore astronomico e geometrico di *spera* nell'onda della luce e dei fenomeni luminosi (1).

Le tormentate e discusse terzine che aprono il XV del *Purgatorio* riassumono così il loro vero essere ed una loro artistica funzione: « Quanto di quella luce solare, che sempre a guisa di fanciullo scherza, appare dall'alba fino a tutta l'ora terza, altrettanto appariva essere rimasto al sole del suo corso fino a sera »; e cioè: « Quanta luce trascorre tra l'alba e l'ora terza, altrettanta ne rimaneva per giungere alla sera ». Era, cioè, l'ora del vespro, le tre del pomeriggio; ed agli antipodi, a Gerusalemme, erano le tre pomeridiane, e mezzanotte qui in Italia, considerata a 45 gradi di latitudine occidentale da Gerusalemme. Ma queste precisazioni astronomiche sono veramente racchiuse da Dante solo nel verso: « vespero là, e qui mezza notte era »; mentre tutta la sua tensione fantastica è rivolta alla luce, luce d'alba e di tramonto, che scherza a guisa di fanciullo (si ricordi il raggio riflesso, che suole « uscir del primo e risalire in suso, | pur *come pellegrin che tornar vole* »; Paradiso, I, 50-51); né vogliamo, a questo proposito, ritornare ad affermare i molteplici ed umani valori che Dante accoppia alla luce ed ai suoi mille fenomeni (2). I primi versi del canto hanno, dunque, una loro funzione di preannunzio figurativo e psicologico: sono quasi la formulazione di un tema (quell'immagine di luce vivificata e risolta in umanità), che verrà svolto con ricca modulazione e con inattese variazioni per tutto il corso del canto, ma che proprio nell'area del preludio

(1) Significò anche « specchiato sembiante » e lo specchio stesso; si vedano gli esempi nel Tommaseo-Bellini. Che « spera » potesse anche significar « luce » non avevano dimenticato gli antichi commentatori (Pietro di Dante; Anonimo Fiorentino), e aveva intuito il Tommaseo, per questo passo, anche se piuttosto vagamente.

(2) Si veda come più recente, G. Di Pino, *La figurazione della luce nella Divina Commedia*, Firenze, 1952.

sembra già rincorrersi e caprioleggiare su se stesso: « E i raggi ne ferien per mezzo 'l naso »; « andavamo inver l'occaso »; « senti' a me gravar la fronte | allo splendore assai più che di prima »; fino alla prima clausola in ampio accordo tonale:

> « ond'io levai le mani inver la cima
> delle mie ciglia, e fecimi 'l solecchio,
> che del soverchio visibile lima ».

Ed eccoci al secondo groppo (vv. 16-24), che occorrerà disviluppare, perché risulti chiarezza. È ancora il tema della luce il motivo conduttore; una luce tanto intensa, da « gravare » la fronte di Dante, il quale per limarne il soverchio, come ora s'è visto, si fa il solecchio. A questo punto, e nonostante il solecchio, sembra al poeta che i suoi occhi siano colpiti da « luce rifratta » (cioè, riflessa). Quale è l'origine del raggio incidente? e quale quella del raggio riflesso? (1).

Le molteplici spiegazioni che sono state date di questi versi son dovute, crediamo, al fatto che l'angelo non è stato sempre « visto » nel suo *procedere* verso i due poeti (« Che è quel, dolce padre, a che non posso | schermar lo viso... *e pare inver noi esser mosso?* », e più avanti dice Virgilio: « messo è che *viene* ad invitar ch'om saglia »; come è già avvenuto, del resto, nella precedente cornice: « A noi *venìa* la creatura bella »). È per questa ragione che il farsi solecchio — alla luce del sole si aggiunge e si confonde inizialmente quella dell'angelo — non giova al poeta, mentre l'Angelo gli si avvicina e Dante gli va incontro abbarbagliato, fino a quando l'effetto della luce solare cede a quello della luce angelica, tanto più accecante, quanto progressivamente più vicina agli occhi del

(1) Almeno quattro spiegazioni ne sono state date: Angelo-suolo (Casini-Barbi; Vandelli; Porena; Rossi-Frascino); Dio-Angelo (Momigliano; Steiner); oppure, il fenomeno non ha luogo, o perché la luce dell'Angelo colpisce direttamente Dante con la vividezza intensa e molesta di raggio riflesso (Torraca; Grabher; Del Lungo), o perché nell'Angelo sembra riflettersi la luce del sole (Pietrobono; Sapegno).

poeta. E può sembrar naturale che Dante, cui le cose non eran cónte, la creda luce riflessa da quella del sole battente su di una superficie levigata e balzante verso di lui « per lo modo parecchio | a quel che scende », cioè con un angolo di riflessione uguale (« modo parecchio ») a quello di incidenza, nel rapporto fisso del « cader de la pietra » (che si credeva perfettamente verticale) sulla superficie stessa.

Tema della luce, che persiste e si tramuta variandosi per ogni guisa in queste terzine della prima parte del canto, ove l'attenta osservazione di natura scientifica si sublima poeticamente nel ritmo — « sàlta lo ràggio all'oppòsita parte, | salendo sù per lo mòdo parècchio | a quèl che scènde » —; e nel movimento: « salta », « salendo », « scende », « si diparte », « cader de la pietra » (risovviene l'immagine dell'iniziale paragone della luce « che sempre a guisa di fanciullo scherza »); fino a che si placa nelle parole di Virgilio, nelle quali trema la speranza di una luce più alta:

> « Non ti maravigliar, s'ancor *t'abbaglia*
> la famiglia del cielo...
> Tosto sarà ch'*a veder* queste cose
> non ti fia grave, ma fieti diletto... ».

È una promessa simile al preannunzio di Beatrice, più avanti (vv. 76-78), nelle stesse parole da Virgilio dette a conclusione del suo ispirato teologizzare: « E se la mia ragion non ti disfama, | vedrai Beatrice... »; promessa che si prolunga nell'invitante letizia dell'Angelo (« con lieta voce disse: « Intrate quinci ») e nel suo canto: meno nelle parole della beatitudine evangelica (« Beati misericordes »), che nell'esortazione a gioire per la vittoria sul peccato (« Godi tu che vinci! ») e per la simbolica ascesa alla seguente cornice, durante la quale si avrà veramente — come abbiamo visto — il primo assaggio dei divini paesaggi del *Paradiso* (1).

---

(1) Non sembra, dunque, senza significato il fatto che soltanto qui le parole della beatitudine sono accompagnate da una lode che

Dopo l'ascesa, al toccar la terza cornice, è il momento degli esempi di virtù, conforme alla struttura del *Purgatorio*; qui, di mitezza. Tre esempi, dei quali il primo — come tutte le altre volte — è dedicato alla Vergine; e i due seguenti — come tutte le altre volte — son tratti da fatti di vita pagana e da fatti di vita cristiana: Pisistrato e Santo Stefano. Si continua, con essi, il gioco di prospettive luminose, interne ed esterne, che costituisce la peculiarità figurativa del canto, poiché essi piovono nell'alta fantasia del poeta come visioni estatiche, nelle quali egli « di subito » vien tratto; e si succedono come corpi luminosi sullo schermo dell'immaginativa, nella regione più assorta e remota dello spirito, con rapidi stacchi d'ombra, pause trepide e sospese: « E come qui si tacque, | ciò che pareva prima, disparìo. | Indi m'apparve un'altra... ». C'è l'atmosfera irreale e miracolosa, diffusa in tutto il *Purgatorio* (si ricordi, per esempio, l'apparizione e la scomparsa di Catone già nel I Canto, v. 31 e v. 109); ma è piegata qui, come altrove, alle esigenze di una splendida decorazione. Ora tuttavia non si ripetono le sottili rispondenze e il complicato giuoco retorico delle figurazioni scolpite del canto XII, così esattamente intese dal Parodi (1) e riferite ad una tensione, emulativa di famosi esempi classici (Virgilio, Ovidio, Stazio) e racchiusa però ancora nell'ambito di un medievale « bello stile ». La decorazione è qui più rapida e sobria, ma pur costruita in trittico (tre terzine il primo esempio; quattro il secondo;

è anche una esortazione: « Godi, tu che vinci! », la quale deve esser lasciata nella forma generica e sospesa voluta dal poeta, perché così meglio s'accorda a tutta la linea del Canto e particolarmente alle parole di Virgilio: « Messo è che viene *ad invitar ch'om saglia* ». È tuttavia da notare che, secondo il Nardi, *op. cit.*, p. 11, « Godi, tu che vinci! » si riferirebbe a Cristo, « Colui che vince », « il buon Padre che fa festa per il ritorno per il figliol prodigo »; il che « si adatterebbe bene al rito liturgico della cancellazione, qui sottintesa, del secondo P »; proposta suggestiva, ma per molte ragioni non persuasiva.

(1) E. G. Parodi, *Gli esempi di superbia punita e il « Bello stile » di Dante*, nell'*op. cit.*, pp. 233-252.

tre ancora l'ultimo), secondo uno dei fondamentali canoni del « bello stile ». E la tavoletta centrale è quella d'ispirazione pagana (Pisistrato per mitezza non interviene contro il giovane che aveva abbracciato la sua figliola nella pubblica strada), forse perché più vicina al concetto medievale della vendetta privata come atto moralmente giustificato — e si ricordi qui l'episodio di Geri del Bello (*Inferno*, XXIX, 22 sgg.) —, al quale tuttavia la mitezza di Pisistrato, signore e tiranno, ha rinunciato. Un trittico introdotto da avverbi locali-temporali, in una rigorosa successione: *ivi*, *indi*, *poi*; e da tre verbi, *mi parve*, *m'apparve*, *vidi*, i quali nel loro progressivo corporizzarsi segnano anche il progressivo abbandono di Dante alla forza dell'estasi; sicché egli finirà col camminare « velando li occhi e con le gambe avvolte » e a suscitare, in certo senso, l'impazienza di Virgilio.

Elementi di bello stile, per Dante; per noi, cornice e ritmo, compagni di poesia; la quale sentiamo, invece, librarsi da quel gioco di luci e d'ombre e da quella realistica corpulenta concretezza delle immagini, in cui si risolve pienamente lo slancio mistico di Dante. All'osservazione più volte ripetuta di una progressiva drammaticità degli esempi, dalla mitezza della Madonna in una scena d'intimità famigliare, a quella di Pisistrato pungolato dalle fiere ed insolenti parole della moglie in uno svolgimento figurativo più mosso ed insistito, a quella, infine, della lapidazione di Santo Stefano, che circondato da genti « accese in foco d'ira », spinte al linciaggio (« martira!, martira! ») da una sorta di follia collettiva, perdona ai suoi persecutori, degli occhi facendo « sempre al ciel porte » (1), noi vorremmo aggiungerne un'altra, che in parte la corregge, in parte la integra: quella del gusto (e forse della vocazione) teatrale e sceno-

(1) È stata questa la costante lettura delle figurazioni di mitezza da parte dei commentatori, con maggiore o minore felicità critica; e si vedano segnatamente A. Bonaventura, *op. cit.*, p. 29 e B. Maier, *op. cit.*, p. 109 sgg. Con meno mordente M. Porena, *op. cit.*, p. 239 sgg.

grafico (1) assai vivo sempre in Dante e qui più che altrove evidente, se non vistoso. Altri esempi nel Purgatorio volano rapidi per l'aria; altri son gridati dalle anime; altri infine traggono altra origine; ma è certo il gusto del teatro che spinge il poeta ad immaginare il « visibile parlare » dei marmi superbi (Canti X e XII), e che qui, in queste visioni estatiche, è come gioioso e libero, svincolato da ogni legame strutturale: obbiettivato in vero spettacolo:

> « ... in un tempio più persone;
> e una donna, in su l' entrar, con atto
> dolce di madre... ».

È in questo senso, ed in questa direzione, che avviene la rielaborazione della *res poetica*, scelta da Dante. Ora più da vicino ci è dato osservare il laboratorio del poeta, i mezzi, talora semplicissimi e quasi ovvi, da lui usati, per tradurre i miti in fantasie ed in poesia; infatti sono note le fonti cui egli attingeva. Ed è vero, sostanzialmente, che egli queste fonti coglie e condensa « nel loro punto critico » (2), se aggiungiamo però che si tratta di un « punto critico » derivante dal loro adattamento alla particolare occasione, e non quale esso si presenta obbiettivamente nella fonte stessa. Della narrazione evangelica, infatti (Luca, II, 42-52), il centro non è la Vergine, ma, naturalmente, Gesù, cui fanno corona i dottori: « in templo sedentem in medio doctorum, audientem illos et interrogantem eos ». Nelle terzine dantesche, Gesù compare solo nel tenerissimo « Figliuol mio » detto dalla Madonna, mentre la rappresentazione centrale del testo evangelico è genericamente e rapidamente sfumata nello sfondo: « in un tempio più persone ». Né, nell'Evangelo, appare « una donna, in su l'entrar, con atto | dolce di madre », che costituisce, invece, il nucleo poetico in primo piano della figurazione dantesca; che anzi, le parole latine hanno

(1) Sul quale cfr. U. Bosco, *Il Canto XXIX del Purgatorio*, Roma, 1951, p. 6.

(2) B. Croce, *op. cit.*, p. 113.

sapor d'agrume e suonan, nel contesto, piuttosto severe: « Fili, quid fecisti nobis sic? Ecce, pater tuus et ego dolentes quaerebamus te ». Dante le traduce alla lettera; eppur con semplicissimi accorgimenti adatta il testo evangelico al tono e all'ispirazione del brano: al *Fili* aggiunge l'accorato « mio », ricorrendo al più amorevole « figliol »; il *nobis* risolve in rapporto d'affetto, « verso noi »; ed anticipa la posizione del *dolentes*: « Ecco, *dolenti*, lo tuo padre e io | ti cercavamo », creando un *enjambement* assai ricco d'effetti suggestivi. E ne emerge una poesia fatta di tristezza accorata, di dolcezza persuasiva e dolente.

Anche nella seconda visione, l'immagine della donna piangente per « gran dispetto » e le sue parole, che abbiamo già definite fiere ed insolenti, sono tutta creazione dantesca, vigoroso contraltare costruito per dare spicco alla mitezza di Pisistrato. Nella narrazione di Valerio Massimo (V, 1, 2) cui Dante ha attinto, i due termini dell'attenzione sembrano invece essere il giovane (« quum adulescens quidam amore filiae eius virginis accensus in publico... osculatus esset ») e Pisistrato; mentre della moglie è detto soltanto e quasi *per incidens*: « hortante uxore ut ab eo capitale supplicium sumeret ». Quest'*hortante uxore* s'è riplasmato in un'immagine irosa, sulla quale gode di indugiare l'attenzione di Dante, per preparare l'effetto di quel « viso temperato » e di quel « benigno e mite », detti di Pisistrato, e che non sono nel testo latino. Il giovane, nelle terzine dantesche, è scomparso; o meglio, è tutto chiuso in « quelle braccia ardite | ch'abbracciar nostra figlia », per le quali si grida vendetta. Valerio Massimo ha solo un « osculatus esset »; ma d'altra parte egli insiste, più che non faccia Dante, sull'immagine della figlia (« amore filiae eius virginis accensus »). Rielaborazione radicale del testo, e riduzione di esso ai due personaggi e ai due sentimenti essenziali e contrastanti, che sollecitano più vivamente l'animo di Dante: i due coniugi, l'ira dell'una e la mitezza dell'altro. Tradotta alla lettera è, invece, la risposta di Pisistrato: « Si eos qui nos amant interficimus, quid his faciemus, quibus odio sumus? ».

Tuttavia, non sfuggirà come anche qui Dante sia intervenuto per togliere all'*interficimus* la sua crudezza, traducendolo con il più blando « condannato », e spersonalizzandolo (« è per noi condannato »); e per rendere oggettiva (« a chi mal ne disira ») una notazione soggettiva (« quibus in odio sumus »).

La terza visione è indubbiamente la più drammatica e la più piena. Si ha l'impressione che essa duri più delle altre, ma non è così, anzi è più breve della seconda. Il suo centro, la figura di Stefano lapidato, coincide con il centro della narrazione negli *Acta Apostolorum* (VI, 8-10); ove però la lapidazione è preceduta e preparata psicologicamente da varie notazioni: « Disputantes cum Stephano: et non poterant resistere... »; « disseccabantur cordibus suis et stridebant dentibus in eum... »; « continuerunt aures suas et impetum fecerunt unanimiter in eum »; e quasi quasi la lapidazione è spiegata — non giustificata — dall'atteggiamento di Stefano che « faciebat prodigia et signa magna in populo »; alla cui sapienza gli uomini della sinagoga « non poterant resistere »; il quale « plenus Spiritu Sancto » gridava di veder Dio, offendendo le orecchie farisaiche.

In Dante, invece, si è già fin dall'inizio nel pieno della rappresentazione; e tanto più le genti accese in foco d'ira, vocianti e urlanti, sembrano follemente bestiali, quanto più improvviso e delittuoso sembra il loro atteggiamento. Ma di Stefano lapidato, centro della tragica scena, gli *Acta* dicono solo: « Positis autem genibus »; mentre su di lui affettuosamente si fermano e indugiano e indulgono gli occhi del poeta, che lo vede « giovinetto », chinarsi moribondo a terra, con una luce nello sguardo (« de gli occhi facea sempre al ciel porte ») e con una preghiera di perdono nel cuore, che nessuna bestiale ferocia riuscirà mai a spegnere. Anche questa volta Dante si commuove profondamente di fronte allo spettacolo non tanto della virtù e della santità, quanto della virtù e della santità eroica; e la sua pietà (« con quello aspetto che pietà disserra ») è anche, veramente, il nostro commosso turbamento.

Ora il canto è pressoché conchiuso. Dalla verità subbiettiva, dai suoi « non falsi errori » (nei *raptus* l'anima non è colpita da immagini sensoriali, ma da « un lume che nel ciel s'informa », *Purg.*, XVII, 17), l'anima di Dante ritorna alle cose che son fuor di lei vere: dalla luce interiore e dal mistico rapimento ritorna alla luce del sole cadente ed alla rinnovata osservazione della circostante realtà. Le parole con le quali Virgilio afferma di conoscer già le ragioni, per cui Dante è venuto per mezza lega « velando gli occhi e con le gambe avvolte | a guisa di cui vino o sonno piega » (plastica rappresentazione, non priva di una sua ironica, ma affettuosa cordialità), salgono di un tono ed acquistano in aulicità: nei latinismi *larve*, *cogitazion*, *parve*; nel linguaggio di sapore evangelico (« aprir lo core all'acque della pace | che dall'eterno fonte son diffuse »); nella esortazione finale ove ritorna la vigoria di certi versi epigrammatici e proverbiosi:

> « così frugar conviensi i pigri, lenti
> ad usar lor vigilia, quando riede »;

anche se — aggiungeremo col Momigliano — questa volta « la lezione sembra piuttosto appiccicata » (1). E tuttavia questo innalzarsi di tono ci rende più care le ultime notazioni paesistiche nelle quali ritorna e si conclude, ripiegando su se stesso, il tema conduttore del canto: i due poeti continuano a camminare nella luce del vespro (« per

---

(1) *Op. cit.*, p. 379. Una noterella sarà da spendere per l'intelligenza dei vv. 133-135, che noi interpungeremmo con una virgola dopo l'*occhio*, non dopo *vede*; e intenderemmo: « Non ti ho chiesto *che hai?* per la ragione per cui lo chiede (*face*, verbo vicario) chi guarda solo con gli occhi del corpo che non vedono, non si rendono conto di ciò che avviene entro chi giace disanimato »; i termini del paragone sono, dunque, un corpo disanimato e gli occhi di un'altra persona che non vede la causa di quel disanimare, corrispondenti rispettivamente allo stato di *raptus* di Dante ed agli occhi scienti di Virgilio. E per la differenza tra il generico *guardare* e lo specifico *vedere* (accorgersi, capire, distinguere): « ma *guarda* i cerchi infino al più remoto | tanto che *veggi* seder la regina ecc. » (Par., XXXI, 115-116); « si leva e *guarda* e *vede* la campagna » (Inf., XXIV, 8).

lo vespero »), spingendo quanto è più loro possibile lo sguardo « contra i raggi serotini e lucenti »; ma è ormai una luce nella quale trepidano le prime ombre (« serotini »), immalinconite quasi dal presentimento della notte. Un'altra notte spirituale avanza, dopo la cecità degl'invidiosi; un buio d'inferno, dovuto al fumo dell'ira, che grava sulla terza cornice e toglie ai due poeti « gli occhi », la possibilità di vedere, e « l'aere puro », la possibilità di respirare bene (1).

Canto di passaggio, dunque, di sosta, di collegamento, nella generale economia narrativa; e sta bene. Canto che si distende per intero su motivi di struttura: ed anche questo è innegabile. Ma non certo la « transizione » e la « costruttività »; non certo la struttura ne costituiscono l'autonoma funzione ed il peculiare carattere poetico. Nella continua e sempre rinnovantesi prospettiva di luci e di ombre — dalla spera che a guisa di fanciullo scherza, alla luce abbarbagliante dell'angelo; dalla luce d'ardore e di carità del primo paesaggio paradisiaco a quella tutta interiore delle visioni estatiche; dalla luce serotina e lucente trepida di tramonto al preannunziato buio d'inferno — la cosiddetta struttura dimostra tutta intera la sua natura poietica, mitologica, fantastica, insomma; e il canto riacquista una sua funzione ed una sua autonomia. Chiuso — come giustamente è stato osservato — fra la *cecità* degli invidiosi con gli occhi cuciti dal fil di ferro e la *cecità* degli iracondi immersi nell'aere amaro e sozzo pieno di fumo, esso vive dialetticamente nel ritmo della luce che riemerge, tema conduttore, con funzione prospettica, e nel ritmo della verità che s'innesta sul tronco del dubbio: una luce che è segno dell'arte insieme e dell'anima, spettacolo e rapimento, estasi degli occhi insomma ed estasi dell'intelletto, in piena identità di realtà obbiettiva e di

---

(1) M'accordo, dunque, a quei commentatori, e sono stranamente i meno, che intendono *aere puro* non come « la vista dell'aria », che sarebbe una inutile ripetizione di *occhi*, ma come « il respiro dell'aria pura »; e si cfr. il Canto seg. al v. 13: « aere amaro e sozzo ».

realtà subbiettiva. In questa metamorfosi della verità in luce ed in ardore d'amore, e del dubbio in « di spiccar tenebre »; e nel dialettico coesistere di dubbio e di verità come d'ombra e di luce in un paesaggio dell'anima che così è venato di nostalgia, come il paesaggio degli occhi trepida del prossimo tramonto, è la dinamica lirica del XV Canto del Purgatorio. Di altri Canti della Divina Commedia, infatti, si può dire che vivano di luce (1); ma di nessuno si può dire che sia ricco di questa complessa e continua simbologia prospettica, così felicemente fusa in una trama di fantasie, che per tanto è interna modulazione spirituale, per quanto è esterna e suggestiva modulazione figurativa. Non, dunque, canto « di sosta » o « di transizione » o « di collegamento »; non « frammento ... frapposto fra due quadri veri »; ma quadro esso stesso, autonomo eppur funzionale nella sua interiore tematica e nella modulazione dello stile; infine, nella *sua* poesia, in cui ai mistici e luminosi accenti dell'inno si fonde in vespertini toni dell'elegia, speranza e presagio di Paradiso.

MARIO MARTI.

---

(1) Ed è perciò che perdono ogni mordente critico le rapide e generiche notazioni sulla luce in questo Canto fissate da A. BONAVENTURA, *op. cit.*, p. 31, e quelle pur rapide ma più pungenti, che appaiono nel commento di ROSSI-FRASCINO, *op. cit.*, p. 202.

ASPETTI DELLA PROSA DEL RINASCIMENTO

IL BOCCACCISMO DEL « GALATEO »

Nel capitolo più bello del *Galateo*, il quarto, dove « per far conoscere quanto non sieno da trascurarsi le minute cose, delle quali ha parlato, racconta l'autore ciò che fece messer Galateo al conte Ricciardo per comando del vescovo di Verona », non solo i personaggi e la loro sostenuta eloquenza ma più ancora lo spirito che anima il racconto mal si potrebbero pensare senza il precedente delle novelle d'argomento cortese del *Decameron*. Ben ci avverte del precedente boccaccesco il ritratto del vescovo Giberti, che, fissato in poche linee, è tutto ispirato a un sentimento di cortesia saggiamente temperata da quella modestia che si conviene a un religioso: « fu cortese e liberale assai a' nobili gentiluomini che andavano e venivano a lui, onorandoli in casa sua con magnificenza non soprabbondante, ma mezzana, quale conviene a chierico »; ma ancor meglio illuminano sulla derivazione boccaccesca i tratti coi quali è presentato messer Galateo, che « discreto ... piacevole e ben parlante e di grazioso aspetto » sa non solo cogliere il destro per dichiarare al conte Ricciardo quale sia il difetto da cui deve guardarsi, ma gli parla con la signorilità di chi veramente « molto avea de' suoi dì usato alle corti de' gran signori ». Il capitolo poi — ed è questo che più conta — è proprio tagliato in modo da presentarsi come una breve novella, sì che l'intento di ammaestrare, sempre presente al Della Casa, non ha modo d'indulgere qui a pause didascaliche, neppure a commenti ed osservazioni, anzi l'idea ispiratrice è tutta risolta nella cosa narrata.

In un altro capitolo ancora, il dodicesimo, dove l'autore non s'accontenta d'accennare lo spunto narrativo ma

colorisce la situazione con un'avveduta scelta di particolari e ravviva con le battute del dialogo il racconto del sogno di messer Flaminio Tomarozzo, l'eco del *Decameron* è non meno sensibile e quanto mai naturale: il Della Casa vi celebra infatti una virtù cara al Boccaccio, quella « discrezione » nella quale l'autore del *Decameron* aveva ravvisato una delle manifestazioni più schiette dell'intelligenza, una virtù che dà sapore e giusta misura alla stessa cortesia.

In un'opera che non ha solo le finalità di un trattato, ma per la sua stessa struttura non lascia grande spazio a pause e divagazioni, è certo notevole che dove l'autore indulge alla maniera narrativa, dal Boccaccio sia tolto più che l'avvio; ed è notevole che nel secolo di un invadente boccaccismo, mentre i novellieri si provavano a ripetere senza genialità i vari temi del *Decameron*, il Della Casa si ispirasse a quelli della cortesia e della saggezza. La scelta rispondeva evidentemente al particolare carattere del *Galateo*, s'intonava alla trattazione che vi si fa « de' modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione »; essa fu dunque una scelta condizionata, non meno che dalla grande familiarità con il *Decameron*, dal modo nel quale il Della Casa interpretò il significato del capolavoro boccaccesco. Non bastano infatti i capitoli quarto e dodicesimo del *Galateo* ad aprire il discorso su una segreta vena di novelliere nel Della Casa, il quale è anzi uno scrittore ben diverso, per non dir d'altri, dal Castiglione che nel *Cortegiano* offre tutta una fiorita di ritratti, caratteri, facezie e novelle, e per bocca del Bibbiena vuole che sia fatta una difesa di quell'arte del piacevole conversare che è più che in embrione arte del narrare divertito, una sorta di novellistica arguta ad uso della società elegante, anticipazione, come ha ben osservato il Flora, « di quell'*esprit* che governerà i salotti francesi sino ai tempi moderni » (1). Se il Della Casa

(1) F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1952, 7ª ed., vol. II, p. 326.

ebbe presente il *Decameron* come libro esemplare nei brevi squarci narrativi che abbiamo rammentato, fu essenzialmente per un'affezione di critico e di moralista che in parte si accordava alle simpatie che come artista egli portava a una certa forma di prosa, in parte le correggeva e le temperava. Nella casistica del trattato sulle buone maniere nessun libro è citato con altrettanta frequenza quanto il *Decameron*; anzi il capolavoro boccaccesco è la più persuasiva pietra di paragone per chiarire con esempi concreti le norme che l'autore prescrive. Dove si dice che « niuna cosa è ... da fare nel conspetto delle persone alle quali noi desideriamo di piacere, che mostri piuttosto signoria che compagnia » (cap. VIII) è addotto l'esempio di Corrado Gianfigliazzi (*Dec.*, VI, 4): « sicché cortesemente fece Currado Gianfigliazzi di non moltiplicare in novelle con Chichibio, per non turbare i suoi forestieri; comeché egli grave gastigo aveva meritato, avendo piuttosto voluto dispiacere al suo signore che alla Brunetta ». Altrove (cap. XIX), per dimostrare la sconvenienza dello schernire, è rammentato il caso di Forese da Rabatta e di Giotto (*Dec.*, VI, 5) (1), e nel medesimo capitolo, a proposito dei motti mordaci, due altri esempi vengono attinti dal *Decameron* per illustrare, meglio di quanto non potrebbe un'argomentazione minuziosa, la diversità di reazioni dei diversi temperamenti e la singolarità dei casi in cui i motti hanno una loro efficacia: e sono gli esempi di Filippo Argenti e Biondello (*Dec.*, IX, 8) e di madonna Filippa da Prato (*Dec.*, VI, 7). Sempre sull'argomento dei motti, nel capitolo seguente, è citato il saggio ammaestramento di Lauretta « che i motti come

(1) La stessa novella è menzionata al cap. XIII, ad altro proposito: poiché il Boccaccio scrive che Giotto fu tanto modesto da rifiutare sempre il titolo di maestro, il Della Casa commenta: « si potrebbe per avventura dire che Giotto non meritasse quelle commendazioni che alcuno crede per aver egli rifiutato di essere chiamato maestro; essendo egli non solo maestro, ma, senza alcun dubbio, singolar maestro secondo quei tempi ».

la pecora morde deono così mordere l'uditore e non come il cane; perciocché, se come il cane mordesse il motto, non sarebbe motto ma villania », che sono testualmente parole dell'esordio della novella terza della sesta giornata; e subito dopo per provare come il garbo e la naturalezza siano necessari a far piacevole una novella l'esempio che il Della Casa cita è quello del cavaliere di madonna Oretta (*Dec.*, VI, 1) (1).

Proprio alla brigata dei dieci giovani del *Decameron* andava la simpatia del trattatista cinquecentesco come a persone che esprimevano con finezza artistica il suo ideale di una società in tutto costumata: era per lui una forma di superiore gentilezza il « favellar disteso e continuato », per cui « all'uditore sia avviso non di udir raccontare ma di veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri »: il che appunto sapevano bene gli uomini e le donne del Boccaccio. Sennonché, mentre esprimeva questo riconoscimento, il Della Casa sentiva il bisogno di avanzare una censura col soggiungere che gli pareva che i giovani del *Decameron* « pure tal volta ... si contraffacessero più che a donna o a gentiluomo non si sarebbe convenuto, a guisa di coloro che recitan le commedie » (capitolo XXI). E la riserva si inserisce, non meno dei consensi, in quella interpretazione che il trattatista veniva dando occasionalmente ma non casualmente dell'arte del novelliere. Già nel capitolo undicesimo egli aveva avuto da riprendere la spregiudicatezza nel discorrere delle cose della religione: « Né contra Dio né contra santi, né daddovero né motteggiando, si dèe mai dire alcuna cosa, quantunque per altro fosse leggiadra o piacevole. Il qual peccato assai sovente commise la nobile brigata del nostro messer Giovan Boccaccio ne' suoi ragionamenti, sì che ella merita bene di esserne agramente ripresa da ogni intendente persona ». Non basterebbe dire che qui si anticipino seccamente gli scrupoli dei correttori del *Decameron*; l'os-

(1) La novella è rammentata ancora al cap. XXI.

servazione, se non c'inganniamo, s'intona invero alle altre riserve che il Della Casa poneva all'elemento comico e realistico del Boccaccio, le quali culminano nel capitolo ventesimo, nella citazione di vari modi sconvenienti che in buona parte sono attinti dal *Decameron* e nella aperta condanna dei « volgari modi e plebei di Dioneo » (1). Accanto ai veri e propri prestiti linguistici dal Boccaccio, naturali in una prosa del maturo cinquecento, e accanto ai vari luoghi, che non occorre citare ad uno ad uno, in cui dalle novelle boccaccesche è tolta la convalida a ciò che il Della Casa vuole dimostrare o l'esempio di ciò che non conviene esattamente ricalcare, il giudizio severo sulla comicità e il realismo del *Decameron* si pone come la discriminante sicura del modo nel quale l'autore del *Galateo* leggeva e interpretava il suo modello trecentesco. C'è poi un altro punto nel quale il giudizio torna, ribadito e approfondito, per ciò che riguarda l'uso linguistico: ed è nel capitolo ventiduesimo dove, dopo aver lodato il Petrarca per i versi della Canzone alla Vergine

> ricorditi che fece il peccar nostro
> prender Dio per scamparne
> umana carne al tuo virginal chiostro,

nei quali la perifrasi « virginal chiostro » surroga un vocabolo che suonerebbe volgare o comunque pesante, il

---

(1) « Non sono adunque da seguitare i volgari modi e plebei di Dioneo: — Madonna Aldruda alzate la coda... ». Ma prima si legge: « E vedrai tale avere ad ogni parola apparecchiato uno, anzi molti di quei vocaboli che noi chiamiamo bisticcichi, di niun sentimento; e tale scambiar le sillabe ne' vocaboli per frivoli modi e sciocchi. Ed altri dire o rispondere altrimenti che non si aspettava, senza alcuna sottigliezza o vaghezza. — Dove è il signore? — Dove egli ha i piedi; — e: — Gli fece ugner le mani con la grascia di san Giovanni Boccadoro; — e: — Dove mi manda egli? — Ad Arno. — Io mi voglio radere. — E' sarebbe meglio rodere. — Va, chiama il barbieri. — E perché non il barbadomani? — I quali, come tu puoi agevolmente conoscere, sono vili modi e plebei. Cotali furono per lo più le piacevolezze e i motti di Dioneo ».

Della Casa si diffonde sulla proprietà, naturalezza e convenienza delle parole. L'autore che offre maggior materia ai suoi esempi è in questo capitolo Dante, del quale egli loda molte espressioni per la loro immediatezza e verità, mentre in lui disapprova gli usi linguistici che sanno di dialettale e, eccedendo veramente in una specie di antipatica *pruderie*, anche tutte le espressioni che possono richiamare alla mente idee o cose non oneste. Osserva dunque che « meglio rappresentò Dante la cosa detta, quando e' disse: *che li pesi Fan così cigolar le sue bilance*, che se egli avesse detto o *gridare* o *stridere* o *far romore* »; e altrettanto lo approva per aver usato « moncherini » e non « le braccia mozze », o per aver scritto « stan li ranocchi pur col muso fuori » anziché « con la bocca »; e accetta tutti i modi di dire in cui il vivace colorito non comprometta la proprietà delle parole, mentre nel rifiutare le espressioni « che possono essere, o ancora parere, o disoneste o sconce e lorde » arriva sino all'errore di fraintendere il senso che una parola aveva nella lingua del trecento, come dove osserva che « più acconciamente dirai *il vago della luna*, che tu non diresti *il drudo*, avvegnaché ambedue questi vocaboli importino lo amante ». Ma anche questa parte di osservazioni linguistiche, dedicata soprattutto a Dante, è conclusa da alcuni esempi attinti dal Boccaccio, come scrittore capace di esercitare una sua discrezione in materia scabrosa: « più dicevole è a donna, ed anco a uomo costumato, nominare le meretrici *femine di mondo* (come la Belcolore disse, più nel favellare vergognosa che nello adoperare), che a dire il comune lor nome: *Taide è la puttana*; e come il Boccaccio disse: *la potenza delle meretrici e de' ragazzi*, che se così avesse nominato dall'arte loro i maschi, come nominò le femmine, sarebbe stato sconcio e vergognoso il suo favellare ».

Del resto, siccome l'ideale di lingua al quale mirava il Della Casa nel *Galateo* non era quello della poesia ma della prosa parlata da persone educate e colte, al Boccaccio doveva tornare il suo discorso; e nel Boccaccio — o meglio,

in un Boccaccio di tono medio, che sul piano della lingua corrisponde appunto al Boccaccio narratore dei temi della cortesia e della discrezione — è esplicitamente collocato il suo modello:

E bisogna che l'uomo non solo si discosti in ragionando dal versificare, ma eziandio dalla pompa dello arringare; altrimenti sarà spiacevole e tedioso ad udire, comecché per avventura maggior maestria dimostri il sermonare che il favellare, ma ciò si dee riservare a suo luogo; che chi va per via non dee ballare ma camminare, con tutto che ognuno non sappia danzare, e andar sappia ognuno, ma conviensi alle nozze e non per le strade. Tu ti guarderai adunque di favellar pomposo: *Credesi per molti filosofanti...* — e tale è tutto il *Filocolo* e gli altri trattati del nostro messer Giovanni Boccaccio, fuori che la maggior opera, e ancor più di quella forse il *Corbaccio*. Non voglio perciò che tu ti avvezzi a favellare sì bassamente, come la feccia del popolo minuto e come la lavandaia e la trecca, ma come i gentiluomini: la qual cosa come si possa fare ti ho in parte mostrato di sopra; cioè, se tu non favellerai di materia né vile né frivola né sozza né abbominevole, e se tu saprai scegliere fra le parole del tuo linguaggio le più pure e le più proprie e quelle che miglior suono e miglior significazione aranno, senza alcuna rammemorazione di cosa brutta né laida né bassa, e quelle accozzare, non ammassandole a caso né con troppo scoperto studio mettendole in filza » (cap. XXIII).

Da parte il fatto che non dal *Filocolo* ma proprio dal *Decameron* (X, 8) è tolto qui anche l'esempio del « favellar pomposo », è certo che il giudizio va più avanti di quello che si legge sul Boccaccio nella *Vita del Bembo*, dove la somma stessa delle lodi sa di generico e appena si stacca l'idea, che torna nel *Galateo*, sull'evidenza nel rappresentare propria della prosa boccaccesca: « *oratio dulcis, copiosa, polita, ornata, mollis, faceta, rem ante oculos ponens, ut geri ea, quae legas, non narrari videantur* » (1). Difatti nelle dispute sulla lingua agitatesi nel cinquecento il Della Casa non ebbe una posizione originale di teorico, e gli storici della questione della lingua neppure lo menzionano, perché nulla di originale si ricava dalle poche pagine intitolate

(1) *Petri Cardinalis Bembi Vita*, in *Opere*, Venezia, Pasinello, 1752, III, p. 9.

dagli editori *Frammento di un trattato delle tre lingue greca latina e toscana* (1), e incondizionato sembra il suo assenso all'opera del Bembo come colui che aveva richiamato gli scrittori agli esemplari trecenteschi e rifiutato il « quotidianus vulgarisque sermo » (2). E non sarebbe forse avventato dire che proprio per la mancanza di un'esplicita teoria dell'uso linguistico il Della Casa, letterato tuttavia di ricca cultura e, benché nativo della Toscana, non impacciato per la carriera diplomatica e mondana che lo tenne quasi tutta la vita lontano dalla patria d'origine da un particolare affetto alla sua provincia, nemmeno nel suo capolavoro riuscì a svolgere con piena coerenza quella specie di prosa che una sua acuta intuizione d'artista lo portava a riconoscere e in parte a realizzare felicemente. Per rendersi conto delle discordanze e delle incertezze nella prosa del *Galateo* nemmeno occorre una ricerca sottile: non sarebbe per sé un indizio sufficiente il pesante « conciossiacosaché » che bastava a spazientire l'Alfieri; ma neppure ripeteremmo, a proposito di questa locuzione accademica e pedantesca, la difesa che brillantemente ne tentava Severino Ferrari, come di un rudero posto sull'entrata di un bel palazzo che arrischia di allontanare i pigri dal passar dentro ad ammirarvi le bellezze di pitture d'architetture e di bassorilievi che vi s'accolgono in grande abbondanza (3); perché non solo è indigesto il nesso iniziale, ma tutto il primo capitolo con i suoi molti incisi, le coppie di aggettivi, le antitesi, l'incalzarsi di proposizioni relative, causali, concessive, gerundive costituisce proprio un esempio di prosa ornata e magniloquente che non corrisponde affatto al diverso stile delle pagine migliori del *Galateo*. Boccaccismo è anche quello che si dà nel primo capitolo del trattato e che riaffiora in altre pagine, ed esso è il medesimo delle ora-

(1) In *Opere*, III, pp. 318-321.

(2) *Petri Cardinalis Bembi Vita*, in *Opere*, III, p. 34.

(3) Giovanni Della Casa, *Prose scelte e annotate* per cura di Severino Ferrari, Firenze, Sansoni, 1900, p. xv.

zioni dellacasiane, quello cioè che più pesantemente si riportava ai modi bembeschi esaltando in una grande prova di virtuosismo le possibilità della sintassi italiana.

Quando nella prosa del trattato le due diverse maniere boccaccesche si trovano accostate — e ciò avviene persino nel corso di un medesimo capitolo —, il contrasto non è così forte da colpire subito il lettore come una brutta dissonanza. Ed è naturale che sia così, perché non ci si trova di fronte a un fenomeno di prosa composita, quale sarebbe, per esempio, una che si valesse insieme e distintamente dei modi d'una sintassi e d'una lingua letteraria e di quelli d'una sintassi e d'una lingua parlata. Tutta la prosa del *Galateo* non solo è letteraria ma deriva dal medesimo modello boccaccesco; sennonché proprio perché lo scrittore aderiva con sensibilità sincera a certe maniere del Boccaccio ed altre avrebbe voluto rifiutare come estranee al suo gusto, nelle prime trovava, più che un modello da ricalcare, uno stimolo efficace a dare accento di naturalezza e verità alla sua prosa, delle altre invece ripeteva i moduli più estrinsecamente, se pure con incontestabile abilità. Possiamo tornare al brano sopra citato del capitolo XXIII: il periodo che s'apre con le parole: « Non voglio però che tu ti avvezzi... » continua ancora per varie righe, costituendo un'unità sintattica di assai vasta misura, ma, per chi non indulga erroneamente all'ideale d'una prosa moderna nervosamente spezzata in proposizioni paratattiche, non è tale da risultare pesante o artificiosamente costruito, perché lo scrittore per mezzo di esso ha soltanto raggiunto quello ch'era il suo obbiettivo, di stringere anche in unità formale ciò che egli vedeva logicamente unito; e a tal fine gli è bastato un mezzo molto semplice: la ripetizione al principio di ogni subordinata del nesso ipotetico. Ma lo stesso capitolo XXIII comincia invece con una frase la cui sintassi è ben diversa e altrimenti motivata:

E perché io ho conosciuto di quelle persone che hanno una cattiva usanza e spiacevole, cioè che così sono vogliosi e golosi di dire, che non prendono il sentimento ma lo trapassano e corrongli dinanzi

a guisa di veltro che non assanni; perciò non mi guarderò io di dirti quello che potrebbe parer soverchio a ricordare, come cosa troppo manifesta; e cioè: che tu non dèi giammai favellare, che non abbi prima formato nell'animo quello che tu dèi dire, ché così saranno i tuoi ragionamenti parto e non isconciatura: che bene mi comporteranno i forestieri questa parola, se mai alcuno di loro si curerà di leggere queste ciancie.

Qui la complessità e, osiamo dire, l'artificiosità del periodo non è data solo da quanto vi è di calcolato nella struttura che poggia sui due nessi congiuntivi *perché... perciò*, intorno ai quali si raggruppano in due coppie diverse le proposizioni dipendenti; dell'astrattezza del procedimento si ha indizio anche più forte nelle immagini di cui lo scrittore si vale proprio con l'intenzione di dare corpo e figura al suo pensiero: « lo trapassano e corrongli dinanzi a guisa di veltro che non assanni », e « ché così saranno i tuoi ragionamenti parto e non isconciatura ». Specialmente la seconda battuta, con il commento che la segue — un commento che viene a ribadire gli scrupoli del Casa nei confronti della lingua più arditamente realistica — richiama alla mente il diverso procedimento della più viva e nervosa prosa del cinquecento, quella del Machiavelli, nella quale non solo il pensiero istintivamente per sua forza intrinseca si traduce in immagini di potente plasticità, ma persino un inciso che potrebbe sembrare dettato da scrupolo di linguista porta a rafforzare e a meglio precisare i concetti.

Nel *Galateo* in genere siffatta prosa ornata si riscontra dove lo scrittore prevarica dal suo assunto di maestro delle buone maniere ben attento ai casi concreti della vita, e tende a un più ambizioso tono di moralista. E chi ha presente il resto dell'opera dellacasiana s'avvede che in questi momenti l'autore era tanto impegnato a dar prova di pura capacità tecnica da arrivare addirittura nella prosa volgare a complessità e sostenutezza di moduli più arrischiate di quelle della sua prosa latina. Lasciando per un momento il *Galateo*, per limitarci a un esempio di singolare evidenza della schietta maniera oratoria, si

osservi come nel trattare il medesimo argomento — le lodi di Venezia — il latino della *Vita del Bembo* dimostri un miglior senso della misura che il periodare laboriosamente architettato dell'*Orazione delle lodi della Serenissima Repubblica di Venezia alla nobiltà veneziana*:

Unos omnino excipio Venetos. Nam Christiana quidem res communis Romae, non hominum consilio, sed Dei immortalis mente regitur. Unos igitur Venetos excipio, quorum praeclarissima in Republica optabile statuam esse versari: quam quoniam peregrinis nobis non licet capessere, nec vero ea civitas, post hominum memoriam, prudentissima ac fortunatissima, nostrae aut cujusquam opis eget, illam utpote libertatis arcem, prudentiae gymnasium, justitiae domicilium, veneremur: otium autem hoc ignobile litterarum adolescentes senesque retineamus (1).

E come che io son certo, che molti saranno coloro, che diranno questo sito essere stato posto dinanzi a' vostri antichi dalla fortuna, e più quelli che affermeranno ch'egli fu dal lor senno e dalla loro prudenza scelto fra tutti gli altri; a me giova di credere che sì nuovo e sì incredibile accidente non possa essere né per fortunevol caso addivenuto, né per umano consiglio; anzi sia della divina benignità dono e miracolo che in questo luogo (dove pure il venire, non che il dimorare, parea a ciascuno spaventevol cosa) sia ora non solo la stanza sicura, ma eziandio la vita dilettevole; e che due cose le quali per loro natura a ciascun altro sono instabili e spaventose, cioè l'onda e l'arena, a voi soli per ispezial grazia sieno stabili e sicure (2).

Si propone in questa prosa un chiaro esempio di quell'edonismo linguistico, di cui ha trattato molto acutamente Cesare Segre (3); e un esempio dei più interessanti, se si bada che siffatti esperimenti si affiancano nell'opera del Casa prosatore alle pagine felici del *Galateo* e alle non poche lettere familiari che per il loro andamento discorsivo ma al tempo stesso difeso da un'evidente nobiltà d'intonazione, costituiscono il miglior antecedente del *Galateo* (4). Del resto la pluralità degli stili nel medesimo

(1) *Opere*, III, p. 28.

(2) *Ivi*, III, p. 355.

(3) *Edonismo linguistico nel cinquecento*, in questo *Giornale*, **130** (1953).

(4) Più sensibili sono le concordanze tra la prosa del *Galateo*, e le lettere indirizzate ai nipoti, soprattutto alcune ad Annibale

autore dovrebbe essere la prova più convincente dell'edonismo linguistico di cui ha trattato Segre; e per il Della Casa obbliga anche a riflettere su quegli altri stili che egli seppe usare come poeta, in due diverse stagioni della sua vita: lo stile dei capitoli berneschi e quello di alta eloquenza delle *Rime*. E considerando nell'insieme l'opera dellacasiana, per stabilire come il suo edonismo di scrittore potesse efficacemente portarlo a chiarire la sua vena di artista sta il fatto che come nelle *Rime* un'originale interpretazione del *Canzoniere* lo aiutò a rafforzare una tematica sua e a formarsi un suo linguaggio lirico (1), non diversamente la particolare interpretazione del *Decameron* e la scelta che egli operava dentro al testo del Boccaccio servirono nel *Galateo* a fissare il tono personale della sua prosa. Che si tratti di una scelta criticamente meditata, oltre che dai passi citati sopra, risulta anche da un confronto con la diversa disposizione che ebbe verso il Boccaccio il suo maestro Bembo, il quale invece negli *Asolani* aveva spinto a tal punto l'ossequio verso

---

Rucellai, nelle quali, se si prescinde dalla finzione del vecchio illetterato maestro di buone maniere, sembra proprio di cogliere gli accenti di pacata saggezza del trattatello, tanto che alcuni ragionamenti e alcune battute non stonerebbero se trasportati in esso. Si veda, per esempio, tutta la parte della lettera del 13 aprile 1549 in cui l'autore discorre dell'ambizione e distingue la buona dalla cattiva, la μεγαλοψυχία dalla φιλοτιμία; o nella lettera dell'8 maggio 1549 il modo nel quale esorta il nipote ad affrontare le prime fatiche dello studio paragonandole al lavoro della campagna, nel quale pure « i principii ed anco i mezzi sono faticosi; ma se non fosse in tutto l'anno altra stagione che quella dell'autunno, ognuno sarebbe grande ortolano per avere i fichi begli e maturi; ma conviene pur essere il tempo del zappare e del potare e delle altre fatiche, prima che quello delle frutte mature »; o anche ad altro proposito (lettera del 7 settembre 1549) un semplice inciso sulle cortesie « che voglion esser liberali e senza alcuna sospensione ».

(1) Per la questione della lingua delle *Rime* dellacasiane e in genere per l'interpretazione di quella poesia rimando al mio saggio *Le Rime di Giovanni Della Casa*, nel vol. *Gli Ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.

il modello che, come ha ben osservato anche Segre, il boccaccismo si lasciava riconoscere, prima ancora che nello stile, nel paesaggio messo a sfondo dei dialoghi, dando luogo nella struttura stessa dell'opera a un disegno prestabilito che viene quasi ad anticipare quel « disegno melodico prestabilito, e in definitiva stucchevole » che è nella prosa bembesca (1).

D'altra parte queste osservazioni dovrebbero aiutare a dissolvere qualche dubbio che sembra tuttavia sussistere nel giudizio sulla prosa del *Galateo*, che rischia ancora oggi di restare perplesso tra chi in essa apprezza la perfetta adeguazione al modello boccaccesco e chi mira a metterne in risalto la novità. Vecchia questione, che infatti occorre di trovare formulata nelle due opposte maniere da critici di tempi ormai lontani. Era senza riserve per una perfetta imitazione del *Decameron* Leonardo Salviati quando scriveva: « Nel vero, libro che dir si possa scritto assolutamente in quel favellare nel quale si scrisse generalmente nel tempo del Boccaccio, non s'è, per nostro avviso, infino a oggi veduto ancor niuno, fuor solamente il *Galateo* di messer Giovanni Della Casa. Il quale, oltreché non ha voce o maniera di parlare che non si truovi nelle scritture della migliore età, quello che maggior cosa è, e che appena par da credere, si è questa: che l'autore la moderna legatura delle parole e il moderno suono, mentre continuo l'aveva nell'orecchie, si potette dimenticare, e nello stesso e proprio e vero stile dettarlo di quel buon secolo » (2). All'opposto della tesi del grammatico cinquecentista si poneva invece Giuseppe Parini, quando giudicava l'autore del *Galateo*: « uno de' prìncipi scrittori della lingua, anzi il migliore di tutti dopo il Boccaccio, e quegli che, senza lasciar d'esser nobile e grave, s'accosta, forse più d'ogni altro del suo secolo, alla forma del dire semplice

(1) Si veda il saggio del Segre a p. 152.

(2) *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, Venezia, Guerra, 1583, I, p. 94.

e naturale che si ama nel nostro » (1). Evidentemente la verità non è né nell'una né nell'altra tesi, che, cogliendo un aspetto particolare soltanto del trattato e astraendo i moduli della prosa dal suo contenuto, ne dimenticano l'autentico significato storico ed artistico: quello che, avendo riguardo all'intonazione dell'operetta, alla grazia con la quale la precettistica mondana scava in profondità per rivelarci un'idea pur oggi valida di armonia morale e di raffinatezza sociale, meglio d'altri ci sembra che abbia messo in luce Pietro Pancrazi nell'introduzione alla ristampa da lui curata del *Galateo* (2).

ETTORE BONORA.

---

(1) *Prose*, ed. Bellorini, I, p. 281. Segue al giudizio sul *Galateo* un riconoscimento indiscriminato anche dello stile del Casa oratore, che in parte almeno riduce l'importanza delle affermazioni del Parini.

(2) Firenze, Le Monnier, 1940. L'introduzione è ristampata nel volume *Nel giardino di Candido*, ivi, 1950 (*Il « Galateo » di Monsignore*, pp. 77-84).

GLI STUDI CLASSICI DI SCIPIONE MAFFEI (*)

La continuità della cultura veronese negli ultimi due secoli e mezzo, intorno alla Biblioteca Capitolare, all'Accademia, e più tardi al Liceo e alla Biblioteca Civica, ha fatto sì che Scipione Maffei sia stato meglio studiato che ogni altro erudito italiano del Settecento. I nomi di Ippolito Pindemonte, di Monsignor Giuliari, di Mons. A. Spagnolo, di Biadego, Cipolla, Simeoni, rappresentano tanti momenti di questa tradizione di nobiltà culturale, e ora Celestino Garibotto ci ha offerto, con la pubblicazione dell'Epistolario del Maffei, un altro strumento di lavoro di importanza eccezionale.

Ma documenti Maffeiani rimangono inediti in molte parti d'Europa: a Londra, Parigi, Nîmes, Firenze, Livorno, Roma, Verona stessa; e non c'è dubbio che oltre l'inedito, ma identificato, c'è da contare sull'esistenza di materiale ancora non identificato. Finché questo materiale non sarà stato studiato a sufficienza, nessuna ricostruzione degli studi classici del Maffei sarà soddisfacente.

(*) Lezione tenuta nelle Università di Padova e Milano nell'aprile 1956. Si pubblica qui nella forma originaria solo come presentazione di problemi che andranno approfonditi altrove. Ma vorrei fin d'ora accennare al mio consenso fondamentale con quanto è venuto scrivendo di recente sulla filologia italiana, a proposito di Mai e Leopardi, Sebastiano Timpanaro jun. Ovvio è poi il mio debito al lavoro di A. Curione sullo studio del greco in Italia (Roma 1941). La bibl. recente è data da G. B. Pighi in *Convivium*, 23, 1955, 574. Si cfr. C. Garibotto, *L'Umanesimo di Scipione Maffei* in « Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie Modenesi », 8, 8, 1956, 245-259, comparso quando questo articolo era già in bozze.

L'amico Prof. Franco Venturi ed io stiamo compiendo delle esplorazioni in questo materiale inedito, ma è ancora prematuro anticipare risultati. Tuttavia, quando si affronta del materiale inedito, giova aver chiaro in mente quel che insegna il materiale già noto. Le considerazioni che seguono hanno solo lo scopo di fissare in immagine provvisoria col materiale noto le caratteristiche e il significato degli studi classici di Scipione Maffei nella cultura europea del Settecento e conseguentemente di valutare l'eredità del Maffei nella cultura classica italiana.

I.

Se Giambattista Vico decise di chiudere le porte al francese e al greco e di attenersi al latino, Scipione Maffei volle riaprire le porte d'Italia al greco e all'erudizione francese e olandese. L'impegno assunto dal Vico con se stesso di attenersi al solo latino era un rischio calcolato e come tutti i rischi calcolati merita rispetto. Ma le sorti della cultura italiana nella prima metà del Settecento dipendevano dalla capacità di impadronirsi dei nuovi apporti dell'erudizione francese e olandese (si esprimesse in latino o in francese) e dalla restaurazione di quel contatto diretto con la letteratura greca che l'Italia aveva perso da un secolo e mezzo, dopo Pietro Vettori.

La nuova erudizione franco-olandese non era distruttiva, anche se sotto i colpi di Bayle, di Perizonius, dei Bollandisti, di Riccardo Simon e degli olimpici Mabillon e Montfaucon non passava giorno senza che si udisse fragore di rovina. Né questa erudizione era solo analitica, anche se essa si fondava sull'esame minuto del particolare, procedeva per esplorazione di archivi e biblioteche e spesso non andava oltre l'illustrazione di un singolo documento o lo studio di un fatto isolato.

Tutto questo lavoro, a guardarlo bene, è diretto da uno spirito di sistema, è metodico e mira infine non alla monografia ma al trattato, alla collezione completa o all'Enciclopedia.

Il Dizionario del Bayle, l'Ars Critica del Leclerc, la Diplomatica del Mabillon, la Paleografia greca del Montfaucon, i Propilei dei Bollandisti sono trattati di metodo, in cui i fatti sono scrutati e classificati secondo criteri precisi, in un quadro generale della cultura. I volumi in folio del periodo rappresentano bene questa volontà di compiutezza: se un autore viene edito, tutte le sue opere sono incluse; se una storia è narrata, la si racconta da cima a fondo, con minuzia e spesso in forma annalistica; se si raccolgono dei documenti, delle cronache, delle iscrizioni, delle monete, delle statue, si cerca di pubblicare un corpo completo. Un titolo superbo come « L'Antiquité expliquée en figures » del Montfaucon è ben tipico dell'epoca.

Tutto ciò esigeva scaltrito addestramento tecnico, straordinaria capacità di lavoro, continuità di direzione, prontezza a collaborare. Nel mondo protestante le Università provvedevano il terreno per le basi di questo lavoro, se anche, per le esplorazioni archeologiche, Accademie laiche e imprese di privati fossero diventate necessarie. Leida, Halle, Lipsia, Oxford e Cambridge contribuiscono non solo con iniziative erudite, biblioteche, case editrici, musei, ma anche e soprattutto, nel modo più elementare, con un adeguato insegnamento di greco e di latino. Ancora oggi, chi visita la sala degli esami della Università di Leida ritrova nelle immagini che fasciano le pareti gli antecessori del nostro metodo critico, così come già li ritrovava il Niebuhr centocinquant'anni or sono.

In Francia sono invece il clero secolare e gli ordini religiosi, soprattutto i Benedettini e i Gesuiti, a costituire i quadri più seri dell'erudizione. All'Università di Parigi la storia era quasi assente e i classici sonnecchiavano. Il greco era insegnato male. L'Accademia delle Iscrizioni non sarà un organo importante di ricerca fino verso il 1710. I veri eruditi sono a Trévoux o meglio ancora nei conventi benedettini. La situazione dell'Italia è analoga a quella della Francia per le Università, ma è peggiore per gli ordini religiosi e per le Accademie. Nel

1715 mancava da tempo una cattedra di greco alla Università di Padova, come noterà il Maffei stesso.

A Torino l'insegnamento del greco fu riintrodotto solo nel 1718, e delle sue avventure è meglio lasciare parlare Tommaso Vallauri. Dice il Vallauri: « Infin dal primo ristabilimento delle cattedre di letteratura, il Lama insegnava il mattino l'eloquenza latina ed italiana, il Regolotti lettere greche la sera. Videsi allora che molti accorrevano alla lezione mattutina senza curarsi altrimenti del greco, perché i piemontesi già da lungo tempo si erano disavvezzati da questo studio e lo riputavano come inutile e soverchio. Per ovviare a questo inconveniente il Re ordinava l'anno 1724 che amendue i professori d'eloquenza, uno il mattino e l'altro la sera, insegnassero il greco per un quarto d'ora e mezzo ».

A Bologna la cattedra di greco fu ristabilita nel 1710 dopo un quarantennio di vacanza; a Pisa ci fu una vacanza di un venticinquennio dopo la morte di Benedetto Averani. È molto dubbio se a Firenze, a Roma e a Napoli, dove esisteva formalmente qualche insegnamento di greco, si stesse molto meglio intorno al 1700. Né l'insegnamento del latino addestrava di solito all'emendazione e all'interpretazione dei testi. La storia e le antichità non erano insegnate nelle Università. Di accademie dedicate alla ricerca antiquaria nel senso serio della parola non c'era ancora esempio d'importanza. Fallito il tentativo giornalistico di padre Benedetto Bacchini, non esistevano riviste paragonabili al Journal di Trévoux, al Journal des Savants o agli Atti di Lipsia.

Studiosi seri si trovavano principalmente tra gli ecclesiastici. Invero non c'era in Italia altro istituto di serietà paragonabile al Seminario di Padova dove l'insegnamento del greco era stato riintrodotto dal Cardinale Barbarigo verso la fine del Seicento e dove i testi latini si studiavano criticamente. Ma anche l'erudizione della gente ecclesiastica era più il prodotto di iniziative individuali e di contatti personali tra dotti che il risultato di insegnamento sistematico e di lavoro collettivo. Così si definisce

la grande tradizione veronese di Noris, Francesco Bianchini, Giuseppe Bianchini, Domenico Vallarsi, i fratelli Ballerini, tutti ecclesiastici.

Noris si maturò a Firenze e a Roma; a Roma visse e operò come segretario del Noris, divenuto Cardinale, Francesco Bianchini; Giuseppe Bianchini, nipote ed erede di Francesco, fu a Verona solo dal 1725 al 1732. Residenti a Verona e formatisi, credo, nel seminario locale, il Vallarsi e i Ballerini rappresentano di nuovo, almeno inizialmente, qualcosa di diverso dal Noris e dal Bianchini; i loro interessi stanno nella edizione di testi più che nell'antiquaria e nella storia ecclesiastica. Non un ordine religioso, ma comuni studi e l'amore della città nativa, la fierezza d'essere veronesi, di avere dietro di sé la gloria di Onofrio Panvinio e più recentemente del Cardinale Noris, tengono insieme questi uomini.

Le grandi imprese sono per la maggior parte sostenute dalla iniziativa privata di stampatori, in specie veneziani, come quel Coleti e quello Zatta per cui il Mansi approntò in due fasi gli Atti dei Concili. A Verona stessa, durante la vita del Maffei, fiorirono dieci aziende editoriali private; otto di queste pubblicarono lavori del Maffei; una di queste, la più gloriosa, la Tipografia del Seminario, fu impiantata nel 1738 dal vescovo Giovanni Bragadino ed ebbe aiuti finanziari dal ricco e nobile Arciprete Mons. Gianfrancesco Muselli. Ma anch'essa fu in definitiva un'azienda privata fin dall'origine e lo diventò anche più evidentemente quando fu ceduta nel 1752 ad Agostino Carattoni.

Non conosco in Italia, anche tenendo contro del Seminario di Padova, un istituto di ricerca sul livello dello stabilimento dei Maurini dove fino i malati cronici dell'ordine erano adoperati a vantaggio del lavoro comune e dove c'era assoluta sicurezza economica.

La cultura italiana rimane nel primo Settecento essenzialmente una cultura d'autodidatti — e si vorrebbe aggiungere di autodidatti in abito ecclesiastico. Questi autodidatti contribuirono a cambiare la faccia degli studi

classici e medioevali di tutta Europa con la scoperta dei Codici della Capitolare di Verona, avvenuta nel 1712, con la scoperta della civiltà etrusca susseguita alla pubblicazione della « Etruria regalis » del Dempster nel 1723, con la scoperta di Ercolano nel 1738 e infine con la pubblicazione dei « Rerum Italicarum Scriptores » iniziatasi nel 1723.

Ma proprio considerando l'importanza rivoluzionaria della scoperta dei Codici della Capitolare, delle necropoli etrusche, di Ercolano, e valutando il tesoro di informazione e di dottrina raccolto dal Muratori nei suoi « Scriptores », sorge il problema di spiegare perché le edizioni dei testi classici continuarono a farsi meglio oltralpe, perché l'etruscologia fu per un secolo una forza disgregatrice, una reale malattia della cultura italiana che dovette essere curata da Carlo Ottofredo Müller; perché la storia della vita e dell'arte greco-romana fu elaborata da francesi, tedeschi e inglesi, e infine perché i medievalisti italiani del sec. XIX dovettero riimparare il loro mestiere alla scuola dei « Monumenta Germaniae ».

Risposte a quesiti di questo genere non sono mai né semplici né esaurienti. Non è mia intenzione o mia competenza di esaminare le più generali condizioni politiche o religiose che sottostarono a questo fenomeno di una cultura che in definitiva sprecò le sue carte migliori. Voglio soltanto sottolineare il fatto che della straordinaria vigoria ma anche della insufficiente disciplina e maturità mentale della cultura italiana nel primo Settecento non c'è forse rappresentante più cospicuo di Scipione Maffei, l'autodidatta per eccellenza, l'uomo che per tutta la vita cercò, solo parzialmente riuscendovi, di padroneggiare le tecniche di lavoro che gli erano necessarie.

Nel Settecento i membri della nobiltà italiana andavano forse all'Università con minor frequenza che nei secoli precedenti. Ma se anche ci fossero andati, non avrebbero, come abbiamo visto, derivato molto giovamento per quel che riguarda storia, antichità, greco e anche latino. Né il Maffei ebbe la vocazione ecclesiastica di tanti aristo-

cratici veronesi del suo tempo; e solo più tardi, parzialmente e non senza contrasti, entrò a far parte del gruppo di dotti religiosi che avevano fama in Verona.

Nato nel 1675, nel 1708 era ancora così ignorante di storia da farsi preparare da un amico un albero genealogico dei primi imperatori romani. Il latino aveva imparato alle scuole dei Gesuiti di Parma, non il greco. Nel 1718 egli poteva dire, a proposito di una lettera scritta in greco da un giovanetto della sua famiglia: « Dai collegi dei Reverendi Padri non arrivano sì fatte lettere, e sarà più di un secolo che un giovinetto veronese ne ha scritto una ». Il greco fu cosa da lui tenacemente perseguita, ma non mai interamente conquistata. Nel 1713 si prese in casa per parecchi mesi « un letterato inglese che sapeva il greco in sommo grado », come egli scrisse al Muratori. Dal 1716 al 1721 si tenne in casa per 5 anni il greco Panagioti, e dal 1732 alla morte, per più di 20 anni, ebbe l'aiuto di Francesco Séguier, le cui conoscenze di greco devono ancora essere accertate. Volle imparare l'ebraico, ma sebbene faccia qualche sfoggio di conoscenza di parole, deve pure ammettere nel 1727 che ha « una sola tintura » di lingua ebraica « per l'essersi applicato sì tardi alle migliori lettere ». Anche per la lettura e copiatura di manoscritti sia greci, sia latini, egli dipendeva in parte dall'aiuto di segretari, nonostante l'istruzione che pazientemente cercò di procurarsi a Reggio nel 1713 dal Bacchini; e certo miglior maestro non poteva avere dell'editore e commentatore di Agnello Ravennate.

Accennare a questi fatti equivale a entrare nella controversia aperta per così dire dal Fontanini nel 1727, ripresa da Anton Francesco Gori e ancora non chiusa, circa i debiti e plagi del Maffei. Uomo di pochi scrupoli, quando si trattava di iscrizioni e di proprietà letteraria, egli era. Le sue istruzioni per quelli che lo aiutavano a formare il Museo Lapidario sono rimaste famose. A un dotto come Mons. Gagliardi di Brescia egli poteva scrivere nel 1719: « Il Sig. Co. Martinengo dovrebbe mandare a prendere quel *Dis Deabusque* e sostituirvi una simil pietra

che nessuno se ne accorgerebbe ». In un altro caso egli consigliava di togliere l'iscrizione di notte, quando « non ci sarà chi se ne accorga e ci pensi ». Nel 1727 volle dare l'impressione che il suo lavoro sulle origini italiche fosse stato scritto senza aver letto la Etruria Regale del Dempster, il che non era vero.

Già nel 1720, alla notizia di una grave malattia del dotto e sventurato suo concittadino Ottavio Alecchi, dava istruzioni di impadronirsi « di tutti gli suoi scartafacci, evitando che egli non li faccia abbruciare, come certo tenterà di fare per la sua trista natura ». Il modo poi con cui il Maffei cercò nel 1748 di arrivare primo nella corsa alla illustrazione delle tavole alimentari di Velleia è un altro episodio ben noto della sua mancanza di delicatezza. Autodidatta, non ben sicuro nel suo dominio di conoscenza, egli cercava di strafare e di sfruttare il lavoro altrui.

II.

Gli inizi di Scipione Maffei come filologo e paleografo sono ancora avvolti nel mistero. Nel 1709 egli stava organizzando col Vallisnieri e lo Zeno il « Giornale dei Letterati ». L'anno dopo pubblicava « Della scienza chiamata cavalleresca » che è anzitutto un atto di personale liberazione dal piccolo mondo nobiliare a cui apparteneva per nascita, dal suo concetto d'onore. Poi improvvisamente nel 1711, a Torino, dove era andato per cercare di ricuperare un feudo, egli si incontrava con un giovane teologo tedesco, Cristoforo Pfaff, e con lui si interessava all'esplorazione dei fondi della Biblioteca Reale fino allora inaccessibile. Il rapporto su quei fondi che egli scrisse per il Bacchini dimostra una informazione e una maturità di giudizio che evidentemente non possono essere state improvvisate, quali che fossero gli aiuti del Pfaff e dello stesso Bacchini, sempre generoso.

Poco dopo, nel 1712, egli pubblicava l'opuscolo « De fabula Equestris Ordinis Constantini ». Nell'attaccare la

ridicola leggenda dell'origine costantiniana dell'ordine di S. Giorgio, il Maffei non faceva che ripetere ciò che tutti gli eruditi sapevano a memoria. Ma l'ordine di S. Giorgio era stato comperato dal duca di Parma Francesco Farnese, era stato approvato dal Papa, aveva l'appoggio dei Gesuiti; e il metodo critico adottato dal Maffei per analizzare l'origine dell'ordine portava a concludere che più di una bolla pontificia aveva accettato e accreditato un falso patente. Il Maffei stesso probabilmente non calcolò gli effetti del suo opuscolo e si impaurì delle conseguenze, che inclusero l'ira del duca di Parma e la messa all'indice del suo opuscolo. La storia di questo famoso episodio è stata fatta da un grande, Francesco Ruffini, e non deve essere qui ripetuta nei particolari.

Ciò che importa a noi è che, quale erudito, il Maffei, come il Muratori, parte evidentemente dai Maurini: guida di entrambi è il Bacchini, il primo italiano che si fosse appropriato il metodo dei francesi. Sotto l'auspicio dei Maurini e più particolarmente del Montfaucon, l'opuscolo sull'ordine costantiniano fu pubblicato a Parigi. Anche l'ostilità di quegli anni tra il Maffei e i gesuiti di Trévoux e i loro confratelli italiani è in parte collegata con questa sua relazione con i Maurini. Ma non è superfluo avvertire fin d'ora che anti-gesuita dichiarato il Maffei non fu mai, e il suo atteggiamento verso il Journal di Trévoux fu dalle origini ambivalente: ostilità di patriota italiano e di ammiratore dei Maurini, ma anche desiderio di imitare quel giornale e riceverne lodi.

Nello stesso anno 1712, in ottobre, avveniva la scoperta dei manoscritti della Capitolare, dal Maffei patrocinata. L'immagine di Maffei che si precipita in pantofole e vestaglia verso la Capitolare all'annunzio della scoperta rimane, anche se apocrifa, una delle « Icones Symbolicae » dell'Umanesimo europeo.

Nei termini del gusto classicista che da noi prevalse nel sec. XIX la biblioteca sarebbe stata una delusione. Non c'era prosatore o poeta inedito dell'età classica. Ma a questo gusto classicista il primo Settecento era ancora

estraneo. Un'opera inedita di Cassiodoro, un libro liturgico a lui contemporaneo — il cosiddetto Sacramentarium Leonianum —, il Breviario Mozarabico, il Salterio greco-latino con elementi pregeronimiani, nuovi documenti dello scisma di Acacio, del nuovo Raterio, antichi e più completi manoscritti di Sulpicio Severo e di S. Girolamo, notizie inedite sulle provincie romane del basso impero, il cosiddetto Latercolo veronese, per non accennare che ad alcuni dei tesori, erano di ovvia importanza per i contemporanei di Mabillon.

Quasi subito il Maffei si rendeva conto che la scoperta portava a rivedere le nozioni codificate dai Maurini circa la scrittura medievale e le sue varietà regionali. I codici di Verona provavano ad abbondanza che quanto il Mabillon attribuiva a differenze geografiche era invece dovuto a successione cronologica di scritture. Se la Istoria Diplomatica appariva solo nel 1727, le fondamentali conclusioni erano già state raggiunte dal Maffei nel 1715. Egli vide bene che ne discendevano importanti corollari sull'unità della cultura medievale e sulla posizione dell'Italia settentrionale, e in particolare di Verona, in questa cultura. La nuova classificazione delle scritture rese possibile la riclassificazione dei manoscritti e la semplificazione dei loro alberi genealogici: Lachmann e Traube, e Traube ne era ben conscio, lavorarono sul solco aperto dal Maffei.

III.

Esilarato dalla scoperta dei manoscritti della Capitolare e per un momento dall'amore della colta attrice Elena Balletti, per cui scrisse la « Merope » nel 1713, il Maffei ebbe alcuni anni di sorprendente, seppure disordinato, fervore creativo.

Sono questi gli anni tra il 1712 e il 1720 in cui egli concepisce tutte le sue opere più importanti. Il nucleo della « Verona Illustrata » poi pubblicata nel 1732 è già nelle ricerche di questo decennio, così come pure ne deriveranno i due torsi, la « Istoria Diplomatica » e l'« Ars

Critica Lapidaria ». Di questi anni è l'idea e per gran parte la realizzazione del Museo Lapidario. Allora egli concepisce la esplorazione sistematica di tutto il materiale manoscritto veronese, la Bibliotheca Veronensis Manuscripta, che sebbene incompiuta sta alla base della « Bibliotheca Manuscripta Capitularis » dell'abate Antonio Masotti.

Non c'è episodio che dia più esattamente la misura delle abilità critiche del Maffei che la polemica con Cristoforo Pfaff circa l'autenticità di alcuni frammenti di Ireneo.

Nel 1713 il Pfaff pubblicò come di Ireneo dei frammenti teologici che egli dichiarò di aver scoperto nella biblioteca di Torino in un manoscritto che nessuno, nemmeno il Maffei, aveva visto prima e avrebbe visto poi. Il Maffei, commentando amichevolmente la scoperta del Pfaff, dimostrò subito che essi non potevano essere di Ireneo. Il Pfaff reagì con un grosso tomo nel 1715 e poi in una lunga prefazione del 1718. In entrambi i casi il Maffei rispose. Ma la discussione sull'autenticità di questi frammenti proseguì fino al 1900 quando A. Harnack dimostrò in modo praticamente ineccepibile che per una buona ragione il manoscritto dei frammenti pubblicati dal Pfaff non era mai stato ritrovato. I così detti frammenti erano stati scritti dal Pfaff medesimo per favorire un suo sogno di riconciliazione della Chiesa cattolica con le confessioni protestanti. La intuizione del Maffei era così confermata. La sua dimostrazione che i frammenti non potevano essere di Ireneo è per varietà e acume di argomenti una delle cose memorabili della filologia del sec. XVIII.

Sono questi anche gli anni in cui il Maffei formula con più precisione e autorità i suoi pensieri di critica alla cultura italiana circostante. Il parere per la riforma della università di Padova del 1715, quello per la Università di Torino del 1718 e la lettera-manifesto del 1715 a Mons. Barbarigo vescovo di Brescia per una accademia di storia ecclesiastica, danno una idea precisa di quello che egli vuole.

Per quanto riguarda le umane lettere, va ristabilito o rafforzato l'insegnamento del greco, introdotto quello del-

l'ebraico, dato posto all'insegnamento della storia con le sue materie ausiliarie, paleografia, epigrafia, archeologia, numismatica. Sull'insegnamento del greco, il Maffei non potrebbe essere più esplicito: « Possiamo dire francamente che l'Italia nel 1400 con l'introduzione della lingua greca acquistò il regno delle buone lettere e che nel 1600 col disuso della lingua greca l'ha miseramente perduto ». Altrettanta importanza il Maffei attribuisce alla riforma degli studi ecclesiastici sia nelle Università sia nelle Accademie. Egli loda l'Università di Pisa per aver una cattedra di storia ecclesiastica. In sostanza, egli invoca l'introduzione in Italia dei metodi di critica dei Bollandisti e dei Maurini, l'eliminazione delle leggende agiografiche, la riforma dello studio della teologia con un ritorno alle fonti patristiche e conciliari. Egli asserisce che lo studio della teologia è niente altro che « un raccogliere dalle Sacre Carte, da Santi Padri, da Concili e da pontifici Decreti tutto ciò che intorno alla credenza è stato insegnato e deciso ». L'importanza attribuita all'insegnamento delle materie ausiliarie in storia è, per quel che so, del tutto insolita alla data in cui Maffei scrisse. Egli rimase inascoltato. Ma l'Università di Gottinga, introducendo 50 anni dopo l'insegnamento di siffatte materie, sotto gli auspici del Gatterer, rinnovò lo studio della storia in tutta Europa.

Benché non abbia mai formulato i suoi principi metodici in forma sistematica, il Maffei li possiede con rigore e chiarezza. Basti citare ad esempio questo suo avvertimento di numismatica: « non fondare opinione, o notizia nuova, o dalle ricevute diversa, in medaglia che si trovi sola, quantunque non apparisca che opporvi » (*Degli anfiteatri*, 1728, 112).

IV.

Intorno al 1720, a 45 anni, il Maffei si trovava di fronte al compito gigantesco di dare corpo a tutte queste intuizioni, a tutti questi programmi. Era evidente che solo

organizzando del lavoro collettivo egli avrebbe potuto pubblicare i testi della Capitolare che prometteva. Ma qui proprio la struttura della cultura italiana e il carattere del Maffei si associavano a rendere impossibile la ripetizione del miracolo per cui il Muratori diede all'Italia un corpo di fonti medievali che paesi meno individualistici dovevano invidiarci.

Lo stesso interesse che il Maffei dimostrò alla riorganizzazione delle Università di Padova e di Torino, all'Accademia bresciana del Barbarigo e ad altre iniziative accademiche, prova che egli era conscio della necessità di ricorrere al lavoro collettivo. Anche certi modi poco ortodossi di finanziare le sue raccolte antiquarie (una volta egli ricorse a una lotteria internazionale) indicano questo bisogno di collaborazione. Ma invece di procurarsi dei collaboratori, il Maffei irritò perfino il santo Muratori e raccolse dei nemici. Nel caso dei manoscritti della Capitolare egli fece un assurdo e ingenuamente disonesto tentativo di monopolizzarli e di acquistarli a poco prezzo. I manoscritti gli furono infine tolti di mano dal Capitolo giustamente offeso.

D'altra parte il Maffei era troppo irrequieto, troppo disturbato dalla varietà dei suoi interessi e dalle complicazioni della sua vita mondana per essere buon editore di testi letterari e di « corpora ». Il poco che egli pubblicò dei manoscritti di Verona — principalmente le « Complexiones » di Cassiodoro, i frammenti sullo scisma di Acacio, frammenti di quella che egli riteneva una storia ecclesiastica del VI sec. — non è da considerarsi un modello anche con i criteri del XVIII secolo.

L'edizione delle « Complexiones » fu immediatamente riconosciuta difettosa dai Canonici del Capitolo. Il Maffei fu soprattutto utile nell'incoraggiare e aiutare ristampe ed edizioni intraprese da altri. Così nel 1730 egli scrisse una prefazione a una ristampa riveduta sui manoscritti della Capitolare della edizione maurina di Ilario di Poitiers; poi contribuì emendazioni e osservazioni all'edizione di S. Girolamo del Vallarsi che si venne pubblicando tra il

1734 e il 1742. Qualcosa fece pure per l'edizione di S. Zenone stampata dai Ballerini a Verona nel 1739.

Quanto meno egli personalmente concluse in materia di edizioni e di « corpora », tanto più moltiplicò i progetti. Negli anni tra il 1720 e il 1732, in cui i suoi rapporti con i canonici del Capitolo erano cattivi, egli lanciò progetti di nuove edizioni di Cassiodoro e dei Concili, si offrì di elaborare un catalogo monumentale del Gabinetto numismatico degli Estensi, pensò a un corpo completo delle monete antiche e a una raccolta di documenti medievali italiani, e infine progettò quel grande corpo delle iscrizioni latine che era concepito con l'ottimo metodo di rivedere gli originali, ma che era evidentemente destinato a rimanere un progetto — o, se si vuole, a ridursi al saggio del « Museum Veronense » (1749).

Come editore, il Maffei era condannato per temperamento a rimanere al saggio di edizione. Altrimenti efficaci operavano in lui le due vocazioni di rinnovatore degli studi ecclesiastici e di studioso della storia municipale di Verona. Si può dire in particolare del Maffei quello che è generalmente vero di tutta la cultura italiana del primo Settecento, che l'interesse dominante negli studi classici è ancora quello connesso con la storia della Chiesa e dei municipi. Lo studio del mondo greco e del mondo romano, come tale, in fondo interessava poco e pochi. Se si è in cerca di un secolo senza Roma, e senza Atene, questo è per l'Italia quasi tutto il Settecento.

Nel Maffei studioso di storia ecclesiastica permane a lungo l'efficacia critica dei Maurini, il gusto per la ricostruzione critica di prima mano. Nel 1719 egli si vale del Ritmo Pipiniano e di altri argomenti per distruggere la leggenda che l'episcopato veronese risalga all'età apostolica. Nel 1721 egli dà rinnovata prova del suo acume a proposito della lettera di S. Giovanni Crisostomo a Cesario sulla transubstanziazione. La lettera era stata resa parzialmente nota su una traduzione latina trovata in un manoscritto di Firenze da Pietro Vermigli nel 1549. Essa sembrava provare che S. Giovanni Crisostomo avesse

negato la transubstanziazione e perciò fu discussa in modo violento per tutto il XVI e il XVII secolo. La storia della controversia è stata fatta da par suo da A. Jülicher. Non mancò perfino chi dubitasse che P. Vermigli avesse fabbricato la lettera. Solo nel 1712 il domenicano Lequien arrivò a quella che oggi è generalmente considerata la soluzione corretta, che la lettera è antica, ma non di S. Giovanni Crisostomo. Questa soluzione fu accettata e rafforzata validamente dal Maffei, che rivide il manoscritto e i cui argomenti, semplici e persuasivi, sono ancora quelli dei più recenti studiosi.

Un altro lavoro del Maffei che merita attenzione è il Saggio sul Commento ai Salmi di Cassiodoro. Qui egli fa acute osservazioni sul vocabolario di Cassiodoro, sugli scrittori usati da Cassiodoro, sulle citazioni che differiscono dal testo comune e vulgato, su un fatto del tempo di Teodosio II non noto da altre fonti. Egli osserva che i commenti ai salmi sono rari in latino prima del IV sec., rileva l'importanza di quello di Cassiodoro per la storia dell'ortodossia cattolica e celebra i salmi come poesia superiore alla poesia pagana. L'allievo dei Maurini si allea qui al critico letterario educato dal Gravina.

Tuttavia, in generale, la tendenza prevalente nel Maffei dopo il 1720 non è di criticare la tradizione ma piuttosto di difendere l'ortodossia cattolica con l'aiuto di testi antichi sia letterari sia epigrafici. Nel 1721, come editore delle Complexiones, egli cerca di dimostrare che il suo testo serve a provare l'autenticità del versetto sui tre testimoni celesti della prima lettera giovannea: mentre è evidente che la testimonianza di Cassiodoro è troppo tarda per aggiungere qualcosa alla difesa del testo vulgato. Più tardi nel 1751, pubblicando un omilia di Leone il Filosofo, entra in una polemica sulla processione dal solo padre. L'ultimo suo lavoro di larghe proporzioni — la Istoria Teologica della idea della grazia nei primi cinque secoli della chiesa (1742) — ha cattiva riputazione; lo si accusa di essere stato composto sotto il controllo e perfino sotto la dettatura dei gesuiti a cui il Maffei si

era andato vieppiù avvicinando. Certo è che quest'opera pose il sigillo al distacco di Maffei dai Maurini che si era venuto maturando negli ultimi quindici anni, e che era già stato riconosciuto dagli stessi Maurini in una recensione cortese, ma fredda nel punto essenziale, del Journal des Savants del 1734. Non sfuggirà l'analogia dell'avvicinamento del Muratori ai Gesuiti negli stessi anni (1743).

Ma della Istoria Teologica manca ancora uno studio adeguato anche dopo l'utile contributo dell'esame teologico dell'Andretto. Anzitutto vorrei sapere se l'esposizione in ordine cronologico delle opinioni sulla grazia, quale è presentata dal Maffei, fosse comune tra gli apologeti cattolici italiani del primo Settecento. A me sembra di no. La Historia Pelagiana del Noris, di gran lunga superiore per robustezza e novità di conoscenze, non è storia di idee religiose, ma di persone, di assemblee e di conflitti ecclesiastici. Questo solo basterebbe a dare considerevole importanza al lavoro del Maffei, come un tentativo di esposizione storica in materia dottrinale.

Accanto all'interesse per la storia ecclesiastica la carità del natio loco è naturalmente il più continuo stimolo all'operosità dei Maffei filologo e storico. Amore di Verona, amore d'Italia — il primo più intimo, meno direttamente connesso con preoccupazioni polemiche, il secondo più legato alla rivalità con la Francia, troppo ambizioso per essere veramente creativo.

Da Verona partono e a Verona arrivano tutte le più grosse ricerche storico-antiquarie del Maffei. Per Verona egli studiò gli anfiteatri del mondo romano e nel complesso li descrisse con miglior critica dei suoi predecessori. Per aver chiara la posizione delle città episcopali nell'impero egli si immerse in quello studio sul governo delle provincie romane di cui rimangono più di 200 cartelle manoscritte nella Capitolare di Verona. Sono pagine polemiche, in specie contro il Fontanini, e mirano a dimostrare che l'ordinamento ecclesiastico non è l'erede dell'ordinamento provinciale dell'impero, perché le provincie romane non

avevano capitali, sedi di governo paragonabili alle sedi episcopali.

Parlando poi di un documento veronese come il Ritmo Pipiniano, il Maffei scopre le caratteristiche essenziali della ritmica latina del medioevo. Del medesimo ritmo procura una edizione migliore di quelle del Mabillon e del Muratori. Sua è anche la prima pubblicazione dell'epitaffio dell'arcidiacono Pacifico. Lo stesso Museo epigrafico Maffeiano è anzitutto un tributo d'amore alla città natia.

Nella consapevolezza che la storia municipale non è possibile senza un largo sfondo di eventi contemporanei, il Maffei è maestro. Egli ha certo un predecessore per Verona nel Panvinio ma estende e approfondisce il metodo del Panvinio con ben altro senso della storia politica e culturale.

Pregiudizi non mancano di tanto in tanto. Egli perdette non poco tempo a cercare di dimostrare la non autenticità del verso di Catullo:

Brixia Veronae mater amata meae,

che sembrava implicare una dipendenza della sua Verona dalla Brescia dell'amico e contraddittore mons. Gagliardi. Anche amò affermare che solo Verona, Roma e Capua avevano veri anfiteatri; tutti gli altri analoghi edifici essendo teatri.

Ma, nell'insieme, quello che è caratteristico del Maffei è la scienza larga che fa a meno della sottigliezza: del resto, quando visitò Nîmes, si ricredette su gli anfiteatri. La nobiltà di Verona era lì, negli otto volumi che le stava dedicando il suo figlio, nella conoscenza che faceva parlare ogni pietra, ogni allusione letteraria entro il più ampio discorso dei secoli.

V.

Con tutto questo è chiaro che il fuoco della critica risoluta e incisiva in materia di storia ecclesiastica si venne spegnendo in Maffei. Quello che pareva un grande

programma di revisione della storia dei dogmi, della agiografia e delle tradizioni ecclesiastiche finì nell'apologetica. La progettata storia delle versioni della Bibbia non fu mai scritta, e l'opuscolo ribelle sull'ordine costantiniano non ebbe successori. Sempre più lontano da Maurini e giansenisti, il Maffei non trasse le conclusioni delle sue premesse critiche in materia di agiografia e di patristica.

D'altra parte, per grande che sia l'apporto del Maffei negli studi di storia municipale italiana, non si può dire che essi segnino una età nuova nella storiografia italiana. Egli non scrive nulla di paragonabile in efficacia alla Storia Civile del Giannone per cui ebbe antipatia. La « Verona illustrata » non è nemmeno paragonabile alle « Antiquitates Italicae » del Muratori, un solido blocco di ricerche in campi prima trascurati della vita sociale e giuridica dell'Italia medievale. Ci fu un momento solo, per quanto io sappia, in cui il Maffei arrivò vicino a una storiografia civile di gravi conseguenze. Fu l'anno 1737 in cui egli stese il suo « Consiglio politico » per la repubblica di Venezia.

Nel 1737 il Maffei aveva concluso da cinque anni la sua « Verona illustrata » in cui aveva misurato la portata della politica romana di estensione della cittadinanza in Italia. Da qualche mese poi era tornato dal viaggio quadriennale, in cui aveva, tra l'altro, esaminato di presenza gli ordinamenti politici di Francia, Svizzera, Inghilterra e Olanda. Combinando la duplice esperienza egli vide chiaro — e disse francamente — che la debolezza di Venezia consisteva nell'esclusivismo del suo governo che rendeva indifferente, se non ostile, la popolazione di terraferma. Il tradizionale confronto tra Venezia e Roma si trasformava davanti ai suoi occhi; non era più questione di decidere se Venezia, con la sua forma di governo, fosse paragonabile al governo misto descritto da Polibio. Il confronto ora verteva sul principio di estensione della cittadinanza, in cui il Maffei riconosceva il più grande arcano dell'impero di Roma. Il Maffei intravvide una nuova storia di Roma; ma non la scrisse.

Il carattere eccezionale della parte storica del Consiglio politico diventa evidente quando si considerino i due più importanti tentativi del Maffei per uscire fuori dalla storiografia municipale: più precisamente, il suo intervento nello studio delle antichità di Francia e la sua teoria delle origini etrusche.

L'idea di rispondere al « Diarum Italicum » di Montfaucon con un Diarum Gallicum venne al Maffei in occasione della prima fase del suo grande viaggio in Europa che egli compì dal 1732 al 1736 in compagnia del Séguier. Il volume che ne risultò contiene dei testi interessanti e molte osservazioni acute; fu a suo tempo accolto con molto plauso.

Pochi di coloro che oggi hanno familiare la iscrizione ateniese per i caduti delle tribù Eretteide del 459-8 a. C. ricordano che questa iscrizione fu pubblicata per la prima volta dal Maffei nelle « Galliae antiquitates quaedam selectae » e che egli ne indovinò la data approssimativa, se non la precisa occasione. Egli fu anche il primo a distinguere tre o quattro re Nicomede di Bitinia invece dei due generalmente ammessi; e pubblicò per primo il decreto del *politeuma* giudaico di Berenice in Cirenaica, un documento di fondamentale importanza per la storia degli Ebrei nell'impero romano.

Ma inevitabilmente non si trova in Maffei quella subordinazione della scoperta singola agli scopi di un grande lavoro collettivo che distingue il « Museum Italicum » del Mabillon e il « Diarium Italicum » del Montfaucon. Nel complesso c'è scarso senso di qualità nel libro del Maffei, e una certa vanità provinciale che Gaston Boissier ebbe facile gioco a confermare valendosi del diario ancora inedito del Séguier. L'antiquaria del Maffei, incisiva se applicata alla storia di Verona, non fa che scalfire la storia della Francia romana.

Anche più sintomatica è l'incapacità del Maffei di servirsi delle sue abilità critiche nel trattare il periodo preromano d'Italia. Egli non è peggiore dei suoi contemporanei. La sua teoria che gli Etruschi fossero dei Canaanei

è una delle tante; e la sua scienza etimologica che mette insieme il buon Mastarna col siriaco « Maran », signore, è del tipo corrente. Certi suoi argomenti, come quello che gli Etruschi sono divisi in dodici città ad analogia delle dodici tribù di Israele, sono di un tipo che nella storia antica è, ahimé, immortale. Ma il Maffei era l'unico che avrebbe potuto salvare l'Italia dalla peste etruscologica e ne fu vittima egli stesso.

Non è il caso di parlare a suo riguardo di un indebolimento delle facoltà critiche con la vecchiaia. Il Maffei da vecchio conservò intatto il suo giudizio. È del 1747 la lettera sugli scavi di Ercolano, dove egli protesta contro il metodo di esplorazione ivi adoperato. Le sue parole sono memorabili: « Procedendo alla cieca per cunicoli e per angusti condotti, molto avverrà di guastare e molto converrà distruggere, né si potrà vedere mai fabbrica nobile intera, né sapere dove e come collocassero tante statue ». Ed è del 1748 il suo saggio su Dione Cassio in cui fa vedere come si dovrebbe costituire un testo critico del medesimo e mette in luce le debolezze di un recente tentativo di ricostruzione dell'abate Nicola Falconi. Né è il caso di parlare di timidità spirituale del Maffei in vecchiaia, del Maffei che quasi settantenne si cacciava a occhi aperti nel più grosso guaio della sua vita con il libro « Dell'impiego del denaro ».

I limiti del Maffei sono più gravi, ma non intaccano la grandezza dell'uomo, mirabile per attività, acume, ricchezza d'interessi, mirabile anche in quanto c'è in lui di donchisciottesco: « cui antiquitas omnis tantum debet et in posterum debebit ut hodie fortasse nemini plus debere videatur », come scrivevano i dotti di Lipsia nel 1736. Nelle debolezze del Maffei si definiscono le debolezze della cultura italiana della prima metà del Settecento. Essa non riuscì a stabilire un contatto serio con il mondo classico né attraverso alle questioni religiose né attraverso l'interesse e l'amore per la storia municipale. Né il Maffei né altri seppe creare una scuola, un'addestramento tecnico nell'edizione e nel commento dei testi

greci — essenziali per ogni lavoro di storia antica — che potesse essere seme di futuri sviluppi.

Tra gli italiani continuarono ad esserci grandi antiquari: non sorsero grandi filologi. Pur tenendo conto di Giacomo Leopardi, il primo italiano dopo Pietro Vettori a maneggiare veramente il greco, il greco della poesia come quello della prosa, fu Girolamo Vitelli. Ciò significa che la tradizione antiquaria non si alleò con la tradizione filologica per preparare la storia come avvenne in Francia, in Inghilterra, in Germania e, in misura minore, in Olanda. L'effetto più importante del grande movimento antiquario del Sei-settecento, che fu di consolidare la fede nei testi antichi, di contro al pirronismo storico, fu meno sentito in Italia che negli altri paesi. Dal Maffei a Bartolomeo Borghesi, attraverso a Marini e Visconti, la competenza antiquaria non venne mai meno, ma la storia si fece altrove, meditando sui maggiori classici, combinandoli con i risultati della epigrafia, della numismatica e dell'archeologia, e mettendoli di fronte ai moderni bisogni. Montesquieu, Ferguson, e poi Niebuhr, trovarono un nuovo significato all'evoluzione della politica romana in Polibio, Cicerone, Livio, Dionisio e Appiano. Winckelmann riscoprì l'arte classica con Omero e Platone alla mano. Gibbon trovò nei testi bizantini, oltre che nelle iscrizioni e nelle monete, nuovi fatti, nuove interpretazioni della decadenza di Roma. E il Mosheim rifece la storia della Chiesa.

La rivoluzione degli studi classici si compie in nazioni dai più profondi conflitti politici e religiosi, e che sapevano meglio il greco.

ARNALDO MOMIGLIANO.

VARIETÀ

TRE LETTERE INEDITE DELL'ALFIERI A PAOLO FRISI

Gli originali autografi delle tre lettere sono conservati nel fondo *Eg. 12* del British Museum (1). Le lettere sono sicuramente inedite e sono anche le uniche, tra quante ci sono per il momento note, indirizzate a Paolo Frisi. Svelano, anzi, un incontro tra l'abate lombardo e l'Alfieri che sinora ignoravamo. Quest'incontro risale al soggiorno alfieriano in Milano del 1783 (2). È noto che in quell'occasione l'Alfieri conobbe vari letterati lombardi, al cui giudizio sottopose il primo volume delle sue *Tragedie* pubblicato in Siena (« ... né dal Parini, né dal Cesarotti, né da altri valenti uomini ch'io col fervore e l'umiltà d'un novizio visitai ed interrogai in quel viaggio per la Lombardia ») (3), ma qui per la prima volta apprendiamo che tra quei letterati c'erano anche Paolo Frisi e Pietro Verri. È difficile stabilire se l'Alfieri e il Frisi si fossero conosciuti in precedenza. Quanto si legge nella prima lettera (« Ella m'ha lusingato, nel mio soggiorno costà, d'aver io acquistata in parte la sua amicizia... ») farebbe piuttosto pensare il contrario. È certo in ogni modo che dopo di allora non si rividero più, nonostante che il poeta annunciasse come imminente una sua seconda visita milanese (« Se non nell'andata, certo al ritorno io avrò il piacere di vederla in Mi-

---

(1) Ringrazio vivamente l'amico Franco Venturi che non solo me li ha segnalati, per cortese suggerimento di Mario Fubini, ma me ne ha anche procurato la riproduzione microfilmica. Il testo di ciascuna lettera occupa una sola facciata di foglio semplice. All'esterno è l'indirizzo che è sempre in francese per quanto riguarda il destinatario, mentre la destinazione oscilla (nelle prime due lettere: *a Milan*; nella terza: *a Milano*).

(2) Per questo soggiorno, cfr. E. Bertana, *Vittorio Alfieri ecc.*, Torino, 1904², pp.199-200; P. Sirven, *Vittorio Alfieri*, Paris, 1948, VI, pp. 239 sgg. (cap. XVII, *Voyage littéraire en Lombardie*); ma soprattutto V. Alfieri, *Vita*, a cura di L. Fassò, Asti, 1951, I, pp. 240-41.

(3) *Vita*, cit., p. 241. Per quanto riguarda in particolare l'incontro e i rapporti col Parini, cfr. C. Jannaco, *L'incontro dell'Alfieri col Parini e la lettura del Filippo*, in *Studi sulle Tragedie dell'Alfieri*, Messina-Firenze, 1953.

lano... », « ... tra pochissimo tempo spero di rivederla in Milano... ») perché l'Alfieri in realtà non passò dalla città lombarda, ritornando in Toscana dal suo viaggio a Parigi e a Londra (1), e perché Paolo Frisi nel novembre del 1784 era già morto. Si può tuttavia supporre che qualche altra lettera, oltre a quelle rintracciate, sia stata scambiata tra l'Alfieri e il Frisi sul finire del 1783 e dal gennaio all'ottobre 1784. Una esplorazione del vasto carteggio del Frisi, conservato all'Ambrosiana, potrebbe fornire forse qualche dato utile in questo senso. In ogni modo sono sufficienti i documenti che ora pubblichiamo per mostrare, con la genericità dei sentimenti ivi espressi e l'irrilevanza degli argomenti trattati, che tra l'Alfieri e il Frisi dovettero intercorrere soltanto rapporti di buona conoscenza, e per giunta limitati probabilmente a pochi mesi di affettuosa intimità, non certo di amicizia vera e propria.

La prima lettera fu scritta non molto tempo dopo il ritorno del poeta a Siena, a conclusione del suo viaggio estivo nell'Italia settentrionale (2) e svolge gli argomenti che costituiscono, anche nelle altre due lettere, i temi dominanti della corrispondenza epistolare tra l'Alfieri e il Frisi: la collocazione in Milano di esemplari del secondo volume delle *Tragedie* e la richiesta di commendatizie per letterati francesi (3).

A Monsieur, Monsieur l'Abbé Paolo Frisi - a Milan.

Siena, a dì 31 Agosto [1783].

Sig.r Abate stimatissimo. Ella m'ha lusingato, nel mio soggiorno costà, d'aver io acquistata in parte la sua amicizia; e io lo credo perché ella me lo disse, e che mi parrebbe di non esserne indegno. Prevalendomi dunque delle graziose sue offerte, la prevengo che nel corrente di Settembre saranno spediti in Milano 40 esemplari del secondo volume delle mie Tragedie (4), di cui le manderò una lista di quelli ch'ella si deve compiacere di regalare in nome mio; dei

---

(1) *Vita*, cit., p. 256 (« ...partitomi di Torino, per Piacenza, Modena e Pistoja me ne ritornava a Siena »).

(2) Da Siena era passato a Firenze e quindi si era recato a Venezia, passando da Bologna e deviando sino a Ravenna, e quindi a Padova e ad Arquà, e poi ancora a Bologna per Ferrara e infine a Milano.

(3) Per queste faccende private, cfr. *Vita*, cit., p. 246 (« ... pervenni per la terza volta in Parigi... Statovi circa un mese, che mi parve un secolo, ancorché vi avessi recate varie lettere per molti letterati d'ogni genere »), e alcune lettere alfieriane di questo periodo (*Lettere*, Torino, 1903, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XLI).

(4) « ...verso il principio d'Ottobre publicai il secondo volume », *Vita*, cit., p. 244. È il secondo volume dell'edizione senese (presso Vincenzo Pazzini, 1783). Conteneva: *Agamennone, Oreste, Rosmunda.*

rimanenti mi farà grazia poi di darli a un librajo costà per venderli al prezzo che verrà indicato. La pregherei nello stesso tempo di volermi mandare, ma a comodo suo nel corrente dell'entrante mese, due o tre lettere per quei letterati di Parigi ch'ella conosce, e stima più. Penso nel principio d'Ottobre di farci una scorsa (1), e avrei caro di conoscere gente stimabile per mezzo di persona stimabile quanto è il Sig.r Abate Frisi. Scusi del doppio incomodo ch'io le do; ma se vaglio a servirla, mi comandi. Son tutto suo.

VITTORIO ALFIERI.

P. S. La supplico de' miei ossequi al Conte Verri, e Marchese di Soncino (2). Come pure di dirmi sinceramente che impressione le hanno fatto a lettura riposata le 4 tragedie stampate, massime il Filippo (3).

Dalla seconda lettera si deduce che il Frisi aveva subito risposto assicurando che avrebbe provveduto a collocare in Milano gli esemplari del secondo volume delle *Tragedie* e inviando lettere di presentazione per gli amici parigini.

A Monsieur, Monsieur l'Abbé Paolo Frisi - a Milan.

Siena, a dì 15 7bre 1783.

Amico stimatissimo. Ho ricevuto la di lei cortese risposta, entrovi le tre commendatizie per Parigi, di cui la ringrazio sommamente. Se non nell'andata, certo al ritorno io avrò il piacere di vederla in Milano, e di darle buon conto delle finezze che codesti Signori m'avran fatto: del che non dubito, non per i meriti miei, ma in grazia del raccomandatore. Valendomi poi del permesso ch'ella mi dà, le do parte che oggi partono spediti al di lei indirizzo 40 esemplari del mio secondo volume, di cui le acchiudo qui una nota di quelli ch'ella si deve compiacere di far distribuire in mio nome. I 20 rimanenti, ella si compiacerà di dargli a un librajo qualunque da vendersi per conto mio colla provvisione solita del 10 per 100 ad esso. Ella mi farà grazia di pagare le spese di posta e Dogana, e rimborsarsene poi sulla vendita di essi libri. Il prezzo è di sei paoli il volume. Dove in capo ad un mese o 40 giorni al più non fossero venduti, ella si compiaccia di spedirli a Torino *Sig.r Abate Tommaso di Caluso*, il

(1) « ... non ritrovando mai pace, né luogo che mi contenesse, pensai di fare un lungo viaggio in Francia ed in Inghilterra », *Vita*, cit., p. 245.

(2) Il conte Pietro Verri e il marchese di Soncino, intrinseco di casa Verri.

(3) Erano le tragedie: *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, apparse nel primo volume dell'edizione senese che l'Alfieri aveva portato personalmente a Milano. Questo volume era stato impresso tra il gennaio e il marzo 1783 sotto la sorveglianza del Gori (« ... verso il principio del seguente anno 1783 mi indussi a tentare per la prima volta la terribile prova dello stampare », *Vita*, cit., p. 232).

quale la rimborserà ricevendoli d'ogni qualunque spesa fatta per me. Scusi della briga spiacevole ch'io le do; e se mai posso servir lei, mi comandi. Mi farà poi sommamente piacere, a suo bell'agio, di scrivermi a Parigi, dove sarò in fin d'Ottobre, il parer suo sulle Tragedie contenute in questo secondo; e s'ella trovasse occasione frattanto, mi farebbe grazia spedirlo unitamente al primo al Sig.r D'Alembert (1), che mi dicono inteder bene l'Italiano: e ne avrei piacere arrivando costà, se le avesse lette, di sentirne quello che pensa. Ov'ella non potesse rintracciar il primo da mandargli, ella favorisca di mandargli il suo, ch'io da Torino glie ne farò subito capitar un altro. Finisco col protestarmi suo vero amico, e Servo.

VITTORIO ALFIERI.

La terza lettera, scritta da Genova quando il poeta era già in viaggio verso Parigi (2), conferma lo zelo con cui il Frisi provvide ad esaudire i desideri dell'Alfieri. In chiusura, l'unico momento di intima comunicazione, di confessione diretta. Appena uno scarto repentino nel tono generalmente convenzionale di queste lettere al Frisi: « Il mio viaggio di Parigi e Londra sarà piuttosto una corsa da corriere che un viaggio... Io cammino per distrarmi ma post equitem sedet atra cura ».

A Monsieur, Monsieur l'Abbé Paolo Frisi - a Milano.

Genova, a dì 17 8bre 1783.

Padron mio Stimatissimo. Ho ricevuto la sua Sig.r Abate carissimo: da essa vedo ch'ella ha ritirati e distribuiti gli esemplari delle mie Tragedie, e ne la ringrazio distintamente. Ella si potrà rimborsare dello speso sulla vendita degli esemplari rimanenti, il di cui prezzo è di paoli 6 ciascuno. Ma ove tra tutto Novembre non fossero venduti, la pregherei a volerli mandar a Torino all'indirizzo del Sig.r Abate Tommaso di Caluso, il quale rimborserà lei d'ogni spesa fatta per essi, e ritirerà le copie invendute. Quello di M.r D'Alembert, mi farà grazia s'ella glie lo vuole spedire, perché io vo in Avignone, e poi forse a Bourdeaux e altri luoghi, e così non sarà molto sollecito il

(1) Il Frisi era amico del D'Alembert, di cui scrisse anche un « elogio ». È interessante osservare che l'Alfieri desiderava un giudizio da parte degli enciclopedisti coi quali il Frisi era in relazione.

(2) « Verso la metà di Ottobre lasciai dunque Siena, e partendo alla volta di Genova, per Pisa e Lerici, l'amico Gori mi fece compagnia sino a Genova. Quivi dopo due o tre giorni ci separammo; egli ripartì per la Toscana, io m'imbarcai per Antibo », *Vita*, cit., p. 245. Il 19 ottobre era certamente a Genova. v. son. *Nobil città, che delle Liguri onde*, in *Rime*, a cura di F. MAGGINI, Asti, 1954, pp. 68-9, il quale reca la postilla « Genova 19 8bre [1783] »), ma già il 23 ottobre era al Frejus (v. son. *Italia, o tu, che nulla in te comprendi*, in *Rime*, cit., pp. 69-70, il quale reca la postilla « Frejus, 23 8bre [1783] »).

mio arrivo a Parigi (1). Avrei perciò piacere di ritrovare che M.r D'Alembert avesse già avuto il libro; e se ardisco ripregarla d'aggiungervi anche il primo tomo s'ella lo può ritrovare, o altrimenti il suo; che poi a nuova edizione ch'io già ho preparata con mutazioni, mi farò un pregio di restituirglielo. Scusi di grazia i replicati incomodi ch'io ardisco darle, e mi comandi se vaglio a servirla. Il mio viaggio di Parigi e Londra sarà piuttosto una corsa da corriere che un viaggio (2); tra pochissimo tempo spero di rivederla in Milano, e ringraziarla in persona delle sue tante gentilezze usatemi. Io cammino per distrarmi, ma post equitem sedet atra cura. Son tutto suo.

VITTORIO ALFIERI.

Se qualcuno costà si ricorda di me, la prego a fare i miei ossequi, ed in specie al Conte Verri, e marchese di Soncino.

P. S. La storia del carissimo Sig.r Conte Verri (3), ch'io mi spero di vedere, non m'è giunta finora; la prego di farla indirizzare a Siena al Sig.r *Francesco Gori Gandellini*, che o me la farà avere, dove sono, o me la serberà finch'io torno. Il mio indirizzo in Parigi è con sopracarta a *Monsieur Giourdot, Haller, et compagnie banquière a Paris.*

Ma la notizia più notevole che si deduce da queste lettere, e precisamente dai poscritti che figurano nella prima e nella terza di esse, è il riferimento a Pietro Verri sui cui rapporti diretti con l'Alfieri nulla sappiamo di preciso. Ora, intanto, apprendiamo che l'Alfieri incontrò a Milano anche il conte Pietro (« La supplico de' miei ossequi al Conte Verri ») e che da Milano, ad un certo momento, fu spedita al poeta (dal Verri stesso o dal Frisi?) la *Storia di Milano* (« La storia del carissimo Sig.r Conte Verri, ch'io mi spero di vedere, non m'è giunta finora »). Era già noto che l'Alfieri, durante il suo soggiorno romano degli anni 1781-83 aveva incontrato e conosciuto Alessandro Verri (4) e conoscevamo il giudizio favorevole di quest'ultimo e quello invece sostanzialmente negativo di Pietro sulle tragedie alfieriane (5), ma lo scambio

---

(1) L'esatto itinerario di questo viaggio francese si può seguire nelle sue tappe soprattutto attraverso le postille che l'Alfieri appose ai vari sonetti che venne scrivendo durante il tragitto sino a Parigi. Cfr. *Rime*, cit., pp. 69-85.

(2) « Onde di Poeta ripristinatomi Cavallajo... », *Vita*, cit., p. 245.

(3) È la *Storia di Milano*, pubblicata appunto nel 1783.

(4) Ci resta anche un biglietto alfieriano ad Alessandro Verri che fu pubblicato dal BERTANA (*Vittorio Alfieri ecc.*, cit., p. 191, n. 2), ma non fu poi compreso nella raccolta delle *Lettere*, cit.

(5) Cfr. E. GREPPI, *Un tragico eminente discusso e giudicato nella corrispondenza privata di due illustri lombardi*, in *Archivio Storico Lombardo*, serie III, a. XXIX, vol. XVII, fasc. XXXIII, pp. 161 sgg. Il Greppi potè servirsi di documenti inediti

di opinioni tra i due fratelli ci era stato e ci resta tuttora documentato soltanto sino al giugno 1783, cioè sino alla vigilia appunto dell'arrivo del poeta in Lombardia (1), e quindi, con notevole salto, limitatamente all'ottobre 1793 (2). A Milano l'Alfieri era stato preceduto da lettere di Alessandro che annunciavano la sua visita alla città lombarda e lasciavano intravedere la speranza che Pietro mutasse opinione dopo avere conosciuto il poeta di persona (3). Ora sappiamo per certo che l'incontro avvenne, ma come si sia svolto e quali effetti immediati abbia provocato in Pietro resta pur sempre da chiarire. Si confermò Pietro nel suo giudizio severo o lo venne modificando (4)? Ci fu ancora scambio di lettere sull'argomento tra Pietro Verri ed Alessandro subito dopo il giugno 1783? Si scrissero Pietro Verri e Vittorio Alfieri dopo il viaggio milanese? Per avere risposta a questi interrogativi occorre almeno che venga presto ripresa la pubblicazione del carteggio di Pietro e Alessandro Verri, fermo dal 1942, e soprattutto che sia concesso agli studiosi di esplorare l'Archivio Sormani dove potrebbero esserci documenti importanti per ricostruire finalmente nella sua integrità quel suggestivo capitolo letterario, ancora tanto lacunoso e per gran parte del tutto inedito, sui rapporti tra Vittorio Alfieri e i fratelli Verri, Pietro in particolare (5).

LANFRANCO CARETTI.

---

di cui pubblicò o riassunse molti brani. Si tratta di lettere che Alessandro e Pietro Verri si scrissero dal 26 settembre 1781 al 21 giugno 1783 discutendo le *Tragedie* dell'Alfieri. Ora alcuni di questi documenti, e precisamente le lettere di Alessandro del 26 settembre 1781 e del 18 settembre 1782, si trovano integralmente ristampati nel *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, dal 30 maggio 1781 al 25 Settembre 1782, a cura di G. SEREGNI, Milano, 1942.

(1) Tanto la documentazione del Greppi quanto il più recente volume del *Carteggio* dei Verri non va oltre questa data. Ma l'Alfieri giunse a Milano solo nel luglio. Cfr. i due sonetti « bolognesi » del 22 giugno, i due sonetti del viaggio lombardo verso Milano del 7 luglio e infine i due sonetti « milanesi » del 6 luglio 1783 (*Rime*, cit., pp. 56-61).

(2) *Dal carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di G. Seregni, Milano, 1943, pp. 297-303.

(3) « Vedrai un autore che non somiglia ad alcuno ed una persona originale... » (19 aprile 1783); « Merita veramente di essere conosciuto da chi studia l'uomo... » (3 maggio 1783). Cfr. E. GREPPI, *Un tragico eminente ecc.*, cit., p. 165.

(4) Non sembrerebbe, dal momento che nelle lettere dell'ottobre 1793 si rinnova il dissenso tra Pietro e Alessandro intorno alle tragedie alfieriane.

(5) [All'augurio del nostro collaboratore si associa il *Giornale*: non soltanto il « suggestivo capitolo » delle relazioni fra il Verri e l'Alfieri potrà essere ricostruito su materiale inedito, ma integrata e rischiarata in più d'un punto la nostra conoscenza della personalità verriana, quando agli studiosi sarà riaperto l'accesso all'Archivio Sormani, che dalla guerra in poi è stato loro precluso. (*Nota della Direzione*)].

TESTIMONIANZE INGLESI SUL FOSCOLO

Lo spoglio sistematico delle riviste britanniche degli anni in cui il Foscolo soggiornò in Inghilterra, intrapreso allo scopo di rintracciare articoli foscoliani di critica storica e letteraria non ancora identificati, permette almeno di raccogliere una ricca messe di echi e di apprezzamenti; i quali aumentano la nostra conoscenza dell'esilio del Foscolo; fanno rivivere l'ambiente entro il quale si svolse la sua attività; e danno un'idea diretta, a più d'un secolo di distanza, dell'impressione che egli produsse nella terra in cui trascorse gli ultimi undici anni della sua esistenza.

Varie ragioni hanno consigliato di eseguire anche lo spoglio del *Blackwood's Magazine*, benché non fosse davvero da credere che il poeta vi avesse collaborato. Anzitutto, questo importante periodico si occupava spesso del Foscolo; in secondo luogo, i riferimenti in esso contenuti sono mal noti o sconosciuti agli studiosi; e da ultimo, l'atteggiamento del *Blackwood's Magazine* verso il Foscolo è interessante e caratteristico, perché passò da un estremo all'altro, dal dileggio ad una valutazione relativamente più seria, a mano a mano che i lavori foscoliani di critica letteraria venivano pubblicati. Ma per vedere nella giusta luce questo atteggiamento, è necessario premettere qualche notizia sulla rivista stessa.

***

Il *Blackwood's Magazine*, iniziando le sue pubblicazioni a Edimburgo nell'aprile del 1817, venne a rompere il monopolio goduto per parecchi anni in Iscozia dalla stampa periodica liberale, o ' Whig ', d'opposizione, e segnatamente dalla *Edinburgh Review*, a buon diritto famosa, alla quale il Foscolo collaborò a più riprese a partire dal 1818. Oltre a dare alla sua rivista un'intonazione strettamente ' Tory ', o conservatrice, il proprietario, fondatore e, di fatto se non di nome, vero direttore, William Blackwood (editore e libraio di Edimburgo) si valse dall'ottobre 1817 in poi dei servigi di un gruppo di begli ingegni scapigliati e brillanti, spensierati e geniali, pronti a servirsi delle colonne del periodico per scaricare a destra e a sinistra (ma soprattutto a sinistra, e cioè contro gli ' Whig ') gli strali del loro sarcasmo e della loro polemica; ond'è che l'immediato e sensazionale successo che arrise fin da principio alla rivista fu un po' un ' succès

de scandale '. Il pubblico dei periodici letterari non era abituato a roba tanto pepata, ad un così lauto e pirotecnico sfoggio di spirito estroso e sbrigliato; ed una partita di pugni a maniche rimboccate mandava in visibilio. Ma, oltre a dar prova d'esuberanza, d'una vena comica spesso malevola e tagliente ma sempre di qualità genuina, di partigianeria politica e letteraria, d'indiavolato brio, i collaboratori del *Blackwood's Magazine* erano scrittori di valore non comune, sì che il livello d'ogni articolo era assai elevato, e la rivista conquistò un posto abbastanza importante nella storia letteraria di Gran Bretagna; ancor oggi, nello scorrere i numeri di quel periodo, non s'incappa mai in un momento di noia o di stanchezza; e dire che son più di 1500 pagine per ogni annata!

Fin da principio un'aura di mistero e di mistificazione circondò il *Blackwood's Magazine*, e contribuì ad aumentarne il fascino. Gli articoli erano per gran parte anonimi, come d'uso nelle riviste del tempo; ma parecchi erano firmati con pseudonimi, dei quali si servivano promiscuamente diversi collaboratori; oppure erano centoni messi insieme da parecchi autori; o addirittura venivano gabellati come opera di persone che in realtà nulla avevano a che fare con la rivista: donde la difficoltà, e spesso l'impossibilità, delle attribuzioni.

Ufficialmente, il direttore era una mitica figura, Christopher North, inventata dapprima per gioco, e poi perfezionata e sviluppata fin nei minimi particolari. Nel giro di pochi anni, John Wilson, forse il più fecondo e brillante dei collaboratori, finì per identificarsi con Christopher North e, sebbene non divenisse mai il vero direttore del periodico, fu considerato come tale. Poeta e romanziere, nel complesso, mediocre, professore di filosofia morale all'Università di Edimburgo, Wilson occupa un posto d'un certo rilievo nella storia della letteratura scozzese per i suoi scritti di critica letteraria, ma soprattutto come il Christopher North del *Blackwood's Magazine*. Il suo capolavoro restano le *Noctes Ambrosianae*: simposi di allegri compagni bene assortiti, che discorrevano e discorrevano, per lo più sulla scena letteraria del giorno, e le cui argute conversazioni davano lustro alle pagine del *Blackwood's Magazine*. Questi spensierati gaudenti provvisti di caustico ingegno erano, oltre a Christopher North, The Ettrick Shepherd (il letterato James Hogg), Ensign O'Doherty (il critico William Maginn), Timothy Tickler (Robert Sym), il Mangiatore d'Oppio (lo scrittore De Quincey), ed altri. Il nome *Noctes Ambrosianae* era desunto dalla taverna d'un certo Ambrose, dove si supponeva che le conversazioni avessero luogo. Dal 1822 al 1825 le *Noctes Ambrosianae*, che ebbero molta fortuna e vennero ristampate più volte, furono scritte in comune da diversi collaboratori; dal 1825 in poi furono opera esclusiva di John Wilson, al quale sono dovuti moltissimi altri articoli della rivista. Abilmente spalleggiato dal suo amico John Gibson Lockhart, futuro direttore della *Quarterly Review* e genero di Sir Walter Scott, egli si buttò a capofitto nella mischia

spietata: d'animo non feroce od aspro, o intollerante, bensì generoso e magnanimo, sensibile ed emotivo, pronto a riconoscere i meriti degli avversari, egli si lasciò trascinare insieme al Lockhart dal clima acceso, e ancor più dal suo temperamento eccitabile ed infiammabile, che dava vigore e pittoresca efficacia al suo stile; ed implacabilmente mosse guerra agli avversari politici e letterari della rivista. Eppure, dopo aver vergato articoli tanto impetuosi e sarcastici, dopo aver impresso alla rivista un tono di polemica aperta e di controversia personale, lo stesso Wilson sapeva in cuor suo d'aver ecceduto, e magari in articoli di critica letteraria scritti altrove e in uno spirito di maggiore equanimità, temperava i brillanti, geniali, ma ingiusti giudizi del *Blackwood's Magazine*.

Naturalmente la grande rivale ' Whig ', la *Edinburgh Review*, fu uno dei bersagli preferiti; accanto ad essa, la *Quarterly Review*. Può destare stupore il fatto che, ad onta della comune fede politica ' Tory ', questa rivista fosse anch'essa una bestia nera del *Blackwood's Magazine*; evidentemente, l'antagonismo fra scozzesi e inglesi aveva la meglio sulla comunanza di opinioni politiche; senza contare che il Blackwood e il Murray, editore della *Quarterly*, ebbero stretti vincoli d'affari fino al gennaio del 1819, e poi si separarono in seguito a dissensi sopravvenuti; di qui, gli epiteti e le ingiurie all'indirizzo dell'acclamata concorrente londinese. Quanto agli attacchi personali contro le maggiori figure del mondo letterario inglese del tempo, essi sono così violenti da far trasecolare; giusti o ingiusti che fossero, erano botte che lasciavano il segno. Leigh Hunt, Coleridge, Hazlitt, Keats, Byron, Shelley, il pittore Benjamin Haydon erano fra le vittime più illustri e... bastonate. Anzi, si fingeva dai redattori del *Blackwood's Magazine* che i primi quattro fossero a capo di una scuola di poesia che veniva designata col nome, spregiativo per orecchie scozzesi, di ' Cockney '; affibbiando loro l'appellativo che indica il dialetto delle classi umili londinesi, si voleva colpire il carattere meridionale di quei poeti.

***

Questo forse troppo lungo preambolo è stato necessario perchè il lettore italiano dia il giusto peso al tono di scherno con cui spesso veniva nominato il Foscolo. Se i poeti e gli scrittori britannici più in vista erano canzonati e vilipesi senza ritegno, non deve meravigliare che la figura del Foscolo fosse usata per divertire i lettori. Fra le brume della lontana Edimburgo, per questi ' Tory ' evidentemente il Foscolo non era che un nome, e un nome sul quale ben si poteva scherzare; tanto più che egli veniva accomunato nel dileggio coi suoi amici ' Whig '; si sapeva bene che a Londra il suo ambiente era l'ambiente degli ' Whig '. E il Foscolo? Per quel che ne sappiamo,

egli rispose saggiamente con la più olimpica indifferenza a tutti gli attacchi sferratigli contro dai conservatori di Edimburgo (1).

Si deve altresì tener presente che, a paragone delle altre riviste, il *Blackwood's Magazine* mostrava relativamente meno interesse per l'Italia, e meno simpatia per la causa della sua libertà. Erano stati gli ' Whig ', infatti, ad ergersi per primi a campioni dell'Italia oppressa e, anche se essi non conservavano il monopolio della campagna contro l'asservimento dei popoli, era naturale che il partito liberale avesse particolarmente a cuore la lotta contro la tirannide. Inoltre, si possono riscontrare nel *Blackwood's Magazine* i residui dell'atteggiamento di superiorità verso un'Italia considerata decadente, che era prevalso dalla metà del Seicento alla metà del Settecento, e che aveva poi fatto luogo ad una rinascita degli studi di letteratura italiana, e ad un rinnovato interesse per l'Italia in generale. Pure, anche il *Blackwood's Magazine*, che nei primi anni della sua esistenza era stato singolarmente povero di lavori sull'Italia in confronto con le riviste consorelle, finì dopo il 1822 o il 1823 col compiacere i gusti dei lettori, sì che da allora in quasi ogni numero si trovano uno o più articoli d'argomento italiano. Quest'abbondanza, ripeto, era relativa, e in fondo il periodico restava poco tenero verso l'Italia.

I collaboratori del *Blackwood's Magazine* avevano il vezzo di appioppare nomignoli di scherno ai loro avversari politici e letterari: che ne abbiano inventato uno anche per il Foscolo, è indice della notorietà che egli aveva conseguito. ' Ugo Fudgiolo ', egli diventa per i ' Tory ' della Scozia; ' Fudgiolo ' si pronuncia ' fagiolo ' in inglese, e inoltre la radice del nome, ' fudge ', vuol dire ' sciocchezza ' o ' cosa senza senso '.

Sembra che il nomignolo sia stato inventato da Ensign O'Doherty (William Maginn); certo esso appare per la prima volta nell'agosto del 1821 (2) in una satira poetica ai danni di Francis Jeffrey, il celebrato direttore dell'*Edinburgh Review*, nella quale si attacca anche Byron: « Byron battezzò cinque oche col nome di cinque valentuomini, Ugo Fudgiolo, Sheil, Procter, Maturin, Knowles » (3). Pochi mesi dopo (marzo 1822), l'epiteto riappare (4) in una recensione del poema *Italy* di Samuel Rogers, ove si deplora che il Rogers « abbia elogiato in maniera così esagerata Ugo Fudgiolo, come ha fatto nelle Note » (5).

---

(1) Laddove altri (e precisamente John Scott, direttore del *London Magazine*), ingolfatosi in una polemica, volle battersi a duello e perdè la vita.

(2) N. LIV, vol. X, agosto 1821, Part II, p. IV.

(3) Richard Lalor Sheil, drammaturgo e uomo politico anglo-irlandese, che morì nel 1851 ministro presso il Granduca di Toscana; Bryan Waller Procter, poeta e drammaturgo inglese; Charles Robert Maturin, romanziere irlandese; James Sheridan Knowles, drammaturgo inglese.

(4) N. LXII, vol. XI, marzo 1822, p. 280.

(5) L'elogio appare solo nell'edizione anonima del 1822 (*Italy*, a Poem, Part the First, London; Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1822), a p. 160 delle Note, con riferimento a un verso sul Petrarca (p. 121, v. 8): « Vedi un Saggio sulla

Nello stesso numero (1), rivolgendo i suoi strali contro la *Quarterly Review* ed i suoi collaboratori (fra i quali era da annoverare il Foscolo fin dal 1819), un certo ' Paddy di Cork, col soprabito allacciato per di dietro ' (probabilmente lo stesso William Maginn) definiva l'autorevole rivista londinese come « un periodico in cui... si discorre del Signor Ugo Fudgiolo come di uno dei maggiori geni d'Europa ». Qualche anno dopo (2) la satira colpiva il poeta scozzese Thomas Campbell, accomunato nel dileggio con Cyrus Redding, condirettore del *New Monthly Magazine* e col Foscolo, in un articolo che deve pure essere uscito dalla penna di William Maginn: « Campbell prende la prima colazione con Redding e Fudgiolo, e altri personaggi altolocati del genere ».

Frattanto i capiscarichi del *Blackwood's Magazine* attribuivano addirittura al Foscolo un sonetto in una maccheronica ed anglicizzante lingua pseudo-italiana, il cui scopo era di gettare il ridicolo sulla cosiddetta ' Scuola di poesia Cockney ', e in particolare su Leigh Hunt e su Keats. Il sonetto vien dato come recitato ad una delle *Noctes Ambrosianae*, anzi, nel primo della lunga serie di questi scapigliati simposi (marzo 1822); conviene riportare anche qualche brano del dialogo che lo precede e che lo segue, a cui prendono parte il presunto direttore della rivista e Ensign O'Doherty (il solito William Maginn) (3):

O'Doherty. — Peccato che Keats sia morto (4). Non avresti per caso il coraggio di pubblicare adesso un sonetto in cui è nominato? La *Quarterly Review* (che l'ha assassinato, come direbbe Shelley) ne darebbe la colpa a te.

Direttore. — Sentiamolo. È tuo?

O'Doherty. — No, è stato scritto molti mesi fa da un certo genio italiano, che fa bella figura nei ricevimenti di Londra, un tal Fudgiolo.

Direttore. — Cerca di ricordarlo.

O'Doherty. — Cominciava così:

Signor Le Hunto (5), gloria di Cocagna (6)
Chi scrive il poema della Rimini (7)
Che tutta apparenza ha, per Gemini,
D'esser cantato sopra la montagna
Di bel Ludgato (8), o nella campagna
D'Amsted (9), o sulle marge Serpentimini (10)

---

sua vita e sul suo carattere scritto recentemente da un Uomo non meno eminente per la sua erudizione che per il suo genio, Ugo Foscolo ». La nota fu tolta dalle edizioni successive del poema insieme col verso a cui si riferiva.

(1) P. 344.

(2) N. CXVI, vol. XVII, gennaio 1825, p. 109.

(3) N. LXII, vol. XI, marzo 1822, p. *363.

(4) Era morto a Roma il 23 febbraio 1821.

(5) James Henry Leigh Hunt.

(6) Del paese dei ' Cockney ', e cioè di Londra, dove, secondo il *Blackwood's Magazine*, Leigh Hunt capeggiava la ' Scuola di poesia Cockney '.

(7) *The Story of Rimini* (1816), un poema narrativo su Paolo e Francesca, violentemente attaccato dalla critica ' Tory ', e scritto nella prigione in cui il Leigh Hunt fu rinchiuso dal 1813 al 1815 per aver diffamato il Principe Reggente.

(8) Ludgate Hill, una località nella City di Londra.

(9) Hampstead, un sobborgo, ed ora un quartiere di Londra.

(10) ' Serpentine ' è il nome d'un laghetto in Hyde Park, a Londra.

Com'esta Don Giovanni d'Endyimini (1)
Il gran poeta d'Ipecacuanha? (2)
Tu sei il Re del Cocknio (3) Parnasso
Ed egli il herede apparente,
Tu sei un gran Giacasso (4) ciertamente,
Ed egli ciertamente gran Giacasso!
Tu sei il Signor del Examinero (5)
Ed egli soave Signor del Glystero (6).

DIRETTORE. — Non comprendo bene l'accostamento fra 'Examinero' e 'Glystero'.
O'DOHERTY. — Tutti e due canali di scarico per il sudiciume, capisci?
DIRETTORE. — Mi dò per vinto...

Altrove (7), e precisamente nella parodistica recensione di un'immaginaria tragedia d'argomento siciliano, la sfrenata fantasia del sedicente recensore, per corroborare i tragicomici casi narrati, attribuisce burlescamente al Foscolo la fonte della tragedia, e cioè « una classica opera storica in tre volumi in quarto, una traduzione della quale, con ingegnose annotazioni, uscirà, si spera presto, dalla vivace penna di Sir Robert Wilson, lo zelante deputato di Southwark ».

Prima di chiudere la serie dei riferimenti scherzosi, se non irriverenti, al Foscolo, si deve accennare ad una scenetta descritta in pochi tratti, che ha il sapore d'una caricatura (8):

« ... sono andato poi in Albemarle Street [a Londra, dove era la libreria dell'editore Murray] — non dimenticherò mai l'impressione riportata al primo piano — Hugo [sic] Foscolo che cercava di assumere un'aria sentimentale, ed esclamava 'che cosa che cosa!' » [queste ultime parole sono in italiano nel testo].

Anche se le tinte sono state maliziosamente esagerate, il quadretto sembra però schizzato dal vero. Infatti,

« la libreria dell'editore Murray era a due passi dal nuovo alloggio del Foscolo, ed egli ne divenne un frequentatore abituale. Spesso durante le sue visite, soleva fissare per ore ed ore il suo ritratto (il noto ritratto dipinto dal Fabre), che egli stesso aveva donato all'editore » (9).

***

Ma ci fu un altro collaboratore del *Blackwood's Magazine* che doveva aver avvicinato il Foscolo a Londra, questa volta senza precon-

(1) John Keats, autore di *Endymion*: *A Poetic Romance* (1818).
(2) Allusione, forse, all'*Hyperion* del Keats.
(3) 'Cockney'.
(4) 'Jackass' = asino, sciocco.
(5) Leigh Hunt si sforzò di elevare il tono del giornalismo delle riviste, e fece opera benemerita di diffusione dei principî liberali nel periodico indipendente *The Examiner* da lui diretto per tredici anni, dalla fondazione (1808).
(6) Gli scherzi di questo genere erano di moda nelle riviste del tempo.
(7) N. LIV, vol. X, agosto 1821, Part II, p. 53.
(8) N. LIX, vol. X, dicembre 1821, Part II, p. 747.
(9) E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo Esule fra gli Inglesi*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 115.

cetti politici o letterari, e che ci dà una preziosa testimonianza del fascino potente della parola e della personalità del poeta. Questo scrittore, che confessa con tutta franchezza di saper poco di letteratura italiana, ignorantemente giudica banale il sonetto *Zefiro torna* (la popolarità del Petrarca aveva subito un'eclissi temporanea in Inghilterra durante quegli anni); ma, egli aggiunge (1), « ascoltate il Foscolo recitarlo, e la memoria del suo tono e del suo sentimento non svanirà mai dal vostro orecchio ».

Un'ancor più preziosa testimonianza della vita del Foscolo a Londra si rinviene in un luogo del tutto insospettabile, e cioè in un articolo sulla nuova scuola drammatica tedesca (2), firmato ' S. A. ' (3), che tratta soprattutto di Adolf Müllner e di Grillparzer, ed anche di Lessing, Goethe e Schiller. Nel corso di questo articolo, si cita quanto avrebbe detto un illustre italiano in un ciclo di conferenze tenute a Londra. Siccome non risulta che alcun altro italiano abbia pubblicamente discorso di letteratura in questo torno di tempo, le notizie contenute nell'articolo pare debbano riferirsi al noto corso di conferenze tenuto dal Foscolo nel maggio e giugno del 1823, il cui contenuto non è conosciuto nella sua interezza, benchè a Livorno siano conservate abbondanti note apprestate dall'autore. Sembra, dunque, che il Foscolo abbia accennato alla nuova scuola drammatica tedesca, accusandola d'immoralità e di aver mirato a propagare le dottrine che andavano allora sotto il nome di ideologia francese. Invece di rafforzare il principio di responsabilità, secondo il Foscolo, i drammaturghi tedeschi avrebbero inculcato, fondandovi sopra i propri lavori, il dogma della Fatalità. A dimostrare la propria opinione, il Foscolo si sarebbe appoggiato soprattutto sui drammi del Müllner (4).

È difficile dire con quanta fedeltà l'autore dell'articolo abbia riferito il pensiero del conferenziere, e se queste teorie riflettano davvero le opinioni del Foscolo; negli appunti livornesi raffazzonati dall'Orlandini per metter insieme l'articolo *Della nuova scuola drammatica* (5), non sembra che ci sia niente di incompatibile con queste teorie, anzi, vari passi paiono accordarsi ottimamente con esse.

Può anche parer strano che in un corso di conferenze sull'evoluzione della lingua e della letteratura italiana il Foscolo si sia soffermato sulla tragedia in Germania; ma, come è noto (6), egli non si at-

---

(1) N. LVIII, vol. X, dicembre 1821, p. 525.
(2) N. CIV, vol. XVIII, settembre 1825, p. 286.
(3) Si deduce dall'articolo che l'autore era inglese. Mancano le prove che Sarah Austin, l'intelligente e colta collaboratrice del Foscolo, abbia scritto per il *Blackwood's Magazine*. Ma le iniziali della firma possono far pensare a lei come all'autrice dell'articolo.
(4) È interessante rilevare che pochi anni più tardi Giuseppe Mazzini condannava, per altri motivi, il dogma della Fatalità e i drammaturghi tedeschi che vi avevano fondato sopra le loro tragedie, nello scritto *Della Fatalità considerata com'elemento drammatico*.
(5) *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1850, vol. IV, pp. 293-338.
(6) E. R. VINCENT, *op. cit.*, pp. 151-152.

tenne rigorosamente all'argomento, e del resto il dramma tedesco contemporaneo avrebbe potuto fornirgli l'occasione per utili raffronti. Il suo interesse per i tragici tedeschi è documentato dal fatto che nella sua biblioteca figurava, fra l'altro, il *Don Carlos* di Schiller (1), e che nell'articolo *Della nuova scuola drammatica* ricorrono abbastanza frequenti le citazioni di critici e scrittori tedeschi.

È chiaro che le considerazioni sul dramma tedesco sarebbero state fatte verso la fine del corso di quattordici conferenze, forse nella dodicesima. A giudicare da un prospetto apografo conservato a Livorno (2), nel quale sono elencati gli argomenti di dodici conferenze, la dodicesima avrebbe dovuto trattare « Della poesia italiana durante gli anni della Rivoluzione fino ai nostri giorni. (Dall'anno 1790 all'anno 1823) ».

Ecco il passo, alquanto involuto ed ampolloso, dell'articolo in cui si accenna alle conferenze (3):

« Passiamo ora all'accusa d'immoralità che si suol elevare contro la letteratura tedesca da persone che, sospettiamo, derivano la loro opinione soprattutto da *The Stranger* (4). Quest'accusa è stata recentemente rinnovata con uno zelo per la causa della virtù che rispettiamo, anche se ci rammarichiamo che non sia stata temperata da un più equilibrato senso di discrezione e da un'alquanto più profonda conoscenza dell'argomento. Occasione di tale recente attacco fu un Corso di Conferenze sulla Letteratura tenuto davanti ad un uditorio in cui, riteniamo, erano rappresentate per la maggior parte le varie sezioni della società, nelle quali si divide la popolazione dell'immensa metropoli dell'impero britannico, ad opera d'un intelligente straniero, per il cui acume critico e per la cui vasta dottrina professiamo un cordiale rispetto. Facciamo così poco torto ai meriti di persona nata in climi meridionali, nel dire che la sua conoscenza della selvaggiamente fantasiosa poesia del Settentrione è meno intima di quella delle melodiose armonie della sua bella terra solatìa, che confidiamo che l'illustre personaggio di cui si tratta non ci sospetterà di voler in minima misura negare le sue abilità, quando affermiamo che le esagerate e, sotto certi aspetti, infondate accuse del dottissimo italiano non meriterebbero di essere raccolte, se nel nostro Paese non fossero invalsi dei pregiudizi su questo argomento, che sembrerebbero straordinari in una nazione che ha origine da un ceppo comune, ed i cui migliori sentimenti ed istituzioni derivano da fonte comune; ma che sorgono, temiamo, in parte da notizie incomplete, in parte dalla quasi morbosa sensibilità in fatto di gusto che caratterizza le nostre classi più colte, e in parte, e soprattutto, dalle nostre abitudini pratiche nel trattare gli affari, che ci ispirano una specie di orrore bonapartesco per l'idealismo (' ideologie ', la chiamava Napoleone), per i sogni a mente desta e per le irreali ' reveries ' dei nostri sognatori cugini teutonici.

« L'atto d'accusa recentemente pronunciato contro gli autori tedeschi può essere ridotto a tre capi d'imputazione, nei quali vengono inclusi i mezzi e gli scopi. Primo, che, in ogni loro lavoro di fantasia, lo scopo principale dei drammaturghi tedeschi è di propagare le dottrine di quella che si suol denominare Filosofia Francese. Secondo, che, a questo scopo, essi scelgono costantemente come loro eroi ed eroine

(1) V. lista di libri posseduti da Foscolo fra i manoscritti labronici, vol. 48, foglio 195 e sgg.
(2) Vol. 20.
(3) P. 293.
(4) Tale era il titolo inglese della traduzione (del Papendick), pubblicata nel 1798, del dramma *Menschenhass und Reue* di August von Kotzebue.

personaggi che si sono macchiati dei più atroci o dei più odiosi delitti, adornandoli dei colori più attraenti, e suscitando l'interesse più intenso per i loro casi. Terzo, che, per lo stesso fine, essi aboliscono ogni ritegno derivante dalla responsabilità morale, inculcando il dogma della Fatalità, anzi, fondandovi sopra i loro intrecci ».

L'articolo passa poi a confutare uno per uno questi capi d'imputazione. A proposito della seconda accusa, e cioè che « dei delinquenti vengono presentati come eroi, allo scopo di render seducente il loro esempio », esso aggiunge (1): « In verità, crediamo che *Die Schuld* [del Müllner], citata nelle recenti conferenze a prova di quest'accusa, possa ben servire per confutarla ».

***

È doveroso riconoscere che, nel caso del Foscolo, il *Blackwood's Magazine* passò nel giro di pochissimi anni dalla fase dell'animosità e del dileggio a quella d'un relativo, benchè discontinuo, apprezzamento del suo valore, specie dopo la pubblicazione dei *Saggi sopra il Petrarca*; o meglio, non seppe mai essere così malevolo, nemmeno quando più tagliente era il sarcasmo, da negare del tutto i meriti del grande esule. Le sue opere maggiori erano citate abbastanza spesso: così, per esempio, *I Sepolcri*, in un articolo su Firenze dove si tratta dell'Alfieri (2), e in un altro articolo sull'Italia moderna, a proposito del Parini (3); i *Saggi sopra il Petrarca*, in uno studio su Dante e i suoi tempi (4); e, con molta lode, l'articolo *Narrative and Romantic Poems of the Italians* (*Quarterly Review*), in una favorevolissima recensione della traduzione dell'*Orlando Innamorato* del Rose (5).

È a proposito d'un'altra traduzione del Rose, quella dell'*Orlando Furioso*, che il *Blackwood's Magazine* cade in un curioso equivoco; e, attribuendo al Foscolo la recensione di questo lavoro, apparsa nella *Quarterly Review* (6), parte, lancia in resta, ad attaccare il malcapitato autore presunto di questa deprecata recensione, l'odiata rivista che l'aveva ospitata, l'aborrito editore della rivista stessa, il direttore, e tutti quelli che in ipotesi avrebbero aiutato il Foscolo. L'articolo (7) in parola del *Blackwood's Magazine* ha la forma di una 'lettera di Timothy Tickler' (ma non è dato d'identificarne l'autore) a Francis Jeffrey, il direttore dell'*Edinburgh Review*, e tratta del

(1) P. 295.
(2) N. LXXIV, vol. XIII, marzo 1823, p. 276. L'articolo è una delle *Letters from Italy*, che possono essere attribuite a Eyre Evans Crowe, conoscente del Foscolo. Su questo scrittore e sui suoi rapporti col Foscolo saranno fornite più avanti alcune notizie (p. 402).
(3) N. LXXX, vol. XIV, settembre 1823, p. 254.
(4) N. LXXIII, vol. XIII, febbraio 1823, p. 141. Anche quest'articolo può essere attribuito al Crowe.
(5) N. LXXIV, vol. XIII, marzo 1823, p. 299.
(6) N. LIX, vol. 30, ottobre 1823, pp. 40-61.
(7) N. LXXXVIII, vol. XV, maggio 1824, p. 558.

numero della *Quarterly Review* in cui lo scritto incriminato era stato pubblicato:

« Il secondo articolo, sull'*Orlando Furioso* di William Rose, è evidentemente un ibrido prodotto, per metà del Foscolo, per metà di John Murray, o meglio, d'uno dei suoi impiegati ». [Segue una breve tirata contro l'Ariosto, che non va a genio all'autore dell'articolo, e contro le traduzioni poetiche « che sono vere e proprie cose senza senso »]. « Quanto al Foscolo, è ben noto che Murray, o un suo impiegato, traduce in inglese i suoi articoli dall'originale italiano, e non posso far a meno di dire che considero l'esistenza d'un simile procedimento come un aspetto straordinario della storia letteraria dei nostri tempi. Andiamo a cercare in Italia un recensore della nostra poesia gotica, e là ci gabellano uno Zantiota per un Italiano. Non mi meraviglierei di apprendere che hanno importato anche un turco o un tartaro in Albemarle Street (1), per fornirci critiche autorevoli sui nostri nuovi poemi romanzeschi. Parlando sul serio, Gifford (2) ha torto in questa faccenda e voi (3) avete ragione. Le *Ultime Lettere* di Ugo Foscolo, e alcune delle sue poesie minori sono indubbiamente opere bellissime, ma sostengo che prendere un miscredente forestiero di questa specie e dargli il permesso d'aprire la sua bocca da ciurmatore nella stampa periodica di questo grande e civile impero è ciarlataneria atroce ed inescusabile... Ci sono delle osservazioni sensate in questo articolo sulle origini dei Racconti Arabi, Amadis de Gaul, Madre Barbablù, l'Imperatore Carlomagno, ed altri simili argomenti nuovi ed originali; e vengono escogitati molti piccoli espedienti ingegnosi per cacciarci dentro, in tono modesto e adatto ad un salotto elegante, quel soffietto in lode del Signor W. S. Rose che lo scriba era stato assoldato per compilare... Siccome Rose scrive per la *Quarterly Review*, guardate che chiasso e che trambusto sono necessari per dargli un miserabile soffietto... Quanto ai versi della sua traduzione citati nella *Quarterly Review*, confesso che mi sembrano lodevoli, e la sola cosa che non so spiegarmi è come mai il Foscolo o il suo anglicizzatore abbiano avuto l'acume di sceglierli ».

Questo screanzato e velenoso attacco è perfettamente in carattere col tono della rivista che, si noti, aveva pochi mesi prima recensito addirittura entusiasticamente la traduzione del Rose (4); evidentemente esso fu ispirato non solo da uno sciovinismo che era facile e comodo tirare in campo, ma soprattutto da astio verso la *Quarterly Review*. Che il Foscolo potesse aver scritto la recensione, era naturale pensarlo: non gli aveva già Murray pubblicato la *Ricciarda* e i *Saggi sopra il Petrarca* nell'edizione venale? Non aveva il Foscolo scritto per la *Quarterly Review* e, fra l'altro, proprio sull'epopea cavalleresca? Non era egli intimo amico del traduttore, W. S. Rose, al quale, anzi, aveva reso il servigio di correggergli le bozze della traduzione?

Lo stesso Rose aveva creduto e sperato che il Foscolo recensisse il suo lavoro nella rivista del Murray: « Caro Foscolo », gli scriveva in italiano nel 1823 (5), « vi cercava jeri per ringraziarvi della critica che dovete fare della mia traduzione del *Furioso* nel *Quarterly Rewiev*,

(1) Cioè, nella libreria dell'editore Murray.
(2) Il direttore della *Quarterly Review*.
(3) Francis Jeffrey.
(4) N. LXXVIII, vol. XIV, luglio 1823, p. 26; e N. LXXXVII, vol. XV, aprile 1824, p. 418.
(5) Manoscritti Labronici, vol. 45, foglio 258.

dietro quel che mi ha detto Murray; ci avete aggiunto un'altra grazia, che mi riuscirà tanto cara che la prima ».

Eppure le speranze del Rose dovevano andar deluse, e i fulmini del *Blackwood's Magazine* colpire il bersaglio sbagliato, perché è difficile credere che la recensione fosse, sia pure in parte, opera del Foscolo: basta leggerla per convincersi che l'autore, chiunque egli fosse, doveva essere inglese e, benché non digiuno di letteratura italiana, certo non molto versato in quegli studi. Essa contiene anche assurdità e banalità tali che, se il Timothy Tickler del *Blackwood's Magazine* non fosse stato accecato dalla partigianeria e dal prurito di ' boutades ' sensazionali, non avrebbe potuto fare a meno d'accorgersi dell'errore.

***

Lo stesso Timothy Tickler, o altri che usava il medesimo pseudonimo, aveva precedentemente fatto un accenno sbrigativo, ma favorevole, all'articolo foscoliano sul digamma eolico (1), in una recensione (2) del numero della rivista in cui esso era apparso: « C'è molta erudizione ed ingegnosità nello scritto di Ugo Foscolo sul digamma..., ma non vi infastidirò con osservazioni su tale ' vexata quaestio ' ».

Non resta da dire che dell'accoglienza fatta dal *Blackwood's Magazine* a due fra le opere più importanti pubblicate dal Foscolo in Inghilterra: i *Saggi sopra il Petrarca*, e la *Ricciarda*.

Prima ancora di recensire i *Saggi* nel numero di maggio del 1823, la rivista ne aveva parlato favorevolmente in marzo, nel corso di una delle *Noctes Ambrosianae* (la settima della serie). Siccome il brano di questa conversazione in cui si fa menzione del Foscolo mostra notevoli segni di resipiscenza, e tratta il poeta italiano con maggiore equanimità, e siccome vi si discorre anche delle cosiddette Tre Grazie del Green Cottage e del Digamma Cottage (che, come si vedrà, erano probabilmente soltanto due), conviene riportarlo integralmente (3):

NORTH. — Hai letto dei libri nuovi, Tickler?

TICKLER. — Da Hogg (4) a Foscolo la transizione è facile. Mi hanno fatto ottima impressione i *Saggi sopra il Petrarca*.

O'DOHERTY. — Il nuovo guazzabuglio di Fudgiolo?

TICKLER. — Basta con quel nomignolo. È veramente un volume molto elegante, pieno di fatti, pieno di fantasia, pieno di sentimento — un libro davvero delizioso.

NORTH. — L'ho scorso. Mi pareva maledettamente infarcito di riempitivi, sotto forma di appendici, e così via.

TICKLER. — Non si può negare. Ma c'è abbastanza vento in poppa da far da contrappeso anche a tutta quella zavorra.

---

(1) *Quarterly Review*, N. LIII, vol 27, aprile 1822, p. 39.
(2) N. LXVI, vol. XII, luglio 1822, p. 94.
(3) N. LXXIV, vol. XIII, marzo 1823, p. 374.
(4) Uno dei commensali, di cui si era discorso precedentemente.

NORTH. — Hai visto un volumetto sulla faccenda spagnola d'un certo Pecchio, un conte carbonaro italiano? (1)

TICKLER. — No, perbacco; né lo vedrò mai.

NORTH. — No, no, non val la pena di vederlo. È tutto pieno di Blaquiere (2). Edward Blaquiere, Esq. scrive la prefazione e dà un soffietto a Sua Eccellenza il Conte Pecchio, e il Conte Pecchio ripaga Edward Blaquiere, Esq. nel corpo del libro. Contiene, tuttavia, ed è questo che me l'ha fatto venire in mente or ora, delle pagine altamente elogiative su Ugo Foscolo. Ma ecco qua il libro. Leggi pure. [Tira fuori Pecchio].

TICKLER [quasi assorto nella lettura]. — Ah, mio Jacopo Ortis! tale è, dunque, la tua condotta! [legge]: ' Il suo ' cottage ' è isolato ma ben ammobiliato. Un canale vi scorre da presso, simile d'aspetto al torbido Lete. Si potrebbe prendere la dimora del nostro amico per un eremitaggio, se non fosse per le DUE BELLE CAMERIERE che si vedono muoversi entro i limiti della villa '. Due! Sì, per Giove, proprio così, chiaro e tondo. Due! O numi!

HOGG. — Due ragazze! Avrebbe potuto accontentarsi d'una sola, direi.

O'DOHERTY. — Due! Non c'è male per la latitudine di Regent's Park.

TICKLER. — Ben detto, signor Sputasentenze! Ma queste son marachelle come si usano a Zante. ' Le isole della Grecia! Le isole della Grecia! '.

NORTH. — Ohibò! Timothy, tu sei proprio un pazzerello. Mi duole, ti assicuro, che gli sia stato affibbiato il soprannome di Fudgiolo, perché è sempre difficile liberarsi di un nomignolo.

O'DOHERTY. — Di mia invenzione.

NORTH. — Dovresti vergognarti della tua impudenza. Hai amareggiato molti valentuomini, coi tuoi soprannomi.

O'DOHERTY. — È vero...

Le graziose cameriere che Pecchio aveva visto nel Green Cottage nell'aprile del 1822 dovevano proprio esser due: Lucy e Sophy (3); la terza, Mary Ann, faceva da governante, e non è detto che fosse graziosa, o che fosse sorella delle altre. « Due belle cameriere », egli aveva scritto chiaramente subito dopo il suo ritorno nella penisola iberica (4). Anche Hobhouse, recatosi a trovare il Foscolo nel Digamma

---

(1) *Anecdotes of the Spanish and Portuguese Revolutions*, by Count Pecchio, With an Introduction and Notes by Edward Blaquiere, Esq., London, Whittaker, 1823. Questo lavoro ha la forma di lettere dalla Spagna e dal Portogallo, indirizzate ad una signora inglese.

(2) Blaquiere aveva curato il lavoro del Pecchio e vi aveva premesso una introduzione d'una certa ampiezza. Scrisse varie opere sulla Grecia, sulla Spagna e sull'Italia; e pubblicò in inglese, annotandola, la *Narrative of a Residence in Algiers* del Pananti (Londra, Henry Colburn, 1818). Conosceva il Foscolo: Hobhouse osserva nel suo diario, in data giovedì 22 luglio 1819: « Apprendo da Blaquière che il Foscolo non gode la simpatia degli italiani di Londra » (riportato in: E. R. VINCENT, *Byron Hobhouse, and Foscolo*, Cambridge University Press, 1949, p. 108).

(3) Sui loro nomi, e sui loro rapporti col Foscolo, vedi: E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo Esule fra gli Inglesi*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 147.

(4) Il brano degli *Anecdotes of the Spanish and Portuguese Revolutions* che riguarda la visita al Foscolo fa parte della Lettera XXV da Lisbona, datata 12 marzo 1822 (p. 150), e contenente il resoconto d'un viaggio di poche settimane in Inghilterra.

Siccome non risulta che esso sia noto, e siccome è interessante confrontare queste prime e più fresche impressioni con quanto Pecchio scrisse più tardi nella *Vita di Ugo Foscolo*, lo si riporta qui integralmente:

« Mentre ero a Londra, vidi con infinito piacere il nostro comune amico Ugo Foscolo, dopo una separazione di sei anni. Di tutti gli scrittori italiani viventi, è quello per cui nutro la maggiore ammirazione. Il suo romanzo *Jacopo Ortis* ha aperto

Cottage il martedì 11 novembre 1823, parlava nel suo Diario di *due* sorelle, una di venticinque, e l'altra di diciassette anni, quest'ultima bella come Ebe (1).

Ma parecchi anni dopo, nello scrivere la *Vita di Ugo Foscolo* (pubblicata solo nel 1830), Pecchio, tradito forse dalla memoria, o desideroso di paragonarle a tutti i costi con le tre Grazie, le fece tutte e tre belle, giovani e sorelle (2), e creò così un mito. Anche le maliziose insinuazioni, raccolte ed ampliate con entusiasmo dal *Blackwood's Magazine*, sui rapporti del Foscolo con le belle cameriere, non hanno, come è noto, nessun fondamento (3).

***

Il breve accenno ai *Saggi sopra il Petrarca* nelle *Noctes Ambrosianae* del numero di marzo preludeva ad un'ampia e dettagliata, benchè non del tutto benevola, recensione nel numero di maggio del *Blackwood's Magazine* (4). Essa può essere attribuita al romanziere, storico e giornalista irlandese Eyre Evans Crowe (5), autore, fra l'altro, d'un romanzo di soggetto italiano (6). Il Foscolo lo conosceva bene: frequen-

---

agli Italiani un nuovo sentiero di gloria, insegnando come possano essere risvegliati il loro entusiasmo e la loro sensibilità latente, due qualità essenziali a chi voglia acquistare la libertà. Ammiro pure il Foscolo per non aver piegato il ginocchio davanti all'idolo ai cui piedi tutti i despoti d'Europa bruciarono incenso. Il nostro amico abita vicino al Regent's Park. Il suo ' cottage ' è isolato, ma ben ammobiliato: c'è, tuttavia, un canale che vi scorre da presso, simile d'aspetto al torbido Lete. Questa casetta appartata, si potrebbe chiamarla un eremitaggio, se non si vedessero due belle cameriere muoversi entro i limiti della villa, e se non fosse che Ugo Foscolo fa in modo, al pari di John Bull, di condurre un'esistenza agitata ed inquieta: egli è costretto ad affannarsi notte e giorno per i periodici londinesi. Immensa fatica e scarsa gloria! Meglio sarebbe che preferisse vivere, libero come un passero in cima a una torre, lottando senza posa contro gli Austriaci, dai quali è stato atrocemente calunniato, e costretto ad esulare dall'Italia per salvare il suo onore ».

(1) E. R. VINCENT, *Byron, Hobhouse, and Foscolo*, Cambridge University Press, 1949, p. 114. È vero che S. C. Hall, il quale svolse per qualche tempo le funzioni di segretario letterario del Foscolo, accenna a « tre domestiche, tutte giovani e belle » nelle sue Memorie (*Retrospect of a long life*, Londra, 1883, vol. I, p. 100); ma il brano, scritto nel 1883, quando la memoria degli eventi di sessant'anni prima doveva essere affievolita dal passar del tempo, ha tutta l'aria d'essere tratto dalla *Vita* del Pecchio, più volte citata e riecheggiata.

(2) G. PECCHIO, *Vita di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia, 1830, pp. 212-213.

(3) E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo Esule fra gli Inglesi*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 147.

(4) N. LXXVI, vol. XIII, maggio 1823, pp. 579-588.

(5) V. la lettera 11 marzo 1823 del Crowe da Parigi al *Blackwood's Magazine*, in cui egli si dice occupato a preparare la recensione. La lettera è conservata nella National Library of Scotland (D. 1949/55).

(6) *Vittoria Colonna*. Il *Dictionary of National Biography* attribuisce al Crowe, in base a dati forniti dal figlio del Crowe, *The English in Italy* (1825), tre volumi anonimi che contengono vari brevi romanzi di argomento italiano, ed una serie di lettere dall'Italia, in cui molto spazio è dedicato ai letterati italiani del tempo. In realtà questo lavoro non è del Crowe, bensì di Constantine Henry Phipps, Marchese di Normanby. Nelle pp. 218-222 del vol. III si legge un entusiastico elogio

tava la sua casa (1), e quando, nell'estate del 1822, il Crowe s'accingeva a partire per un viaggio in Italia, gli aveva fornito molte lettere di presentazione ad amici italiani; in una di esse, la sola che ci sia rimasta, del 20 luglio 1822, diretta a Giuseppe Grassi (2), dichiarava che « ei non è scrittore di parte, e gli studj suoi non tendono che a pura ed innocente letteratura ». Il Grassi, dal canto suo, rispondendo al Foscolo il 14 febbraio 1823 (3), definiva il Crowe « garbato ed amabile gentiluomo ».

Durante la sua permanenza in Italia, il Crowe mandò al *Blackwood's Magazine* otto *Letters from Italy*, che apparvero nel periodico fra l'ottobre 1822 e il giugno 1823. Egli interruppe a Parigi il viaggio di ritorno, e di qui scrisse al Foscolo una lettera, datata 5 maggio 1823, e conservata nella Biblioteca Labronica (4); vari passi di questa lettera, ed in ispecie quelli che trattano della recensione dei *Saggi sopra il Petrarca*, meritano d'essere riportati:

« Non vi ringrazierò con dei luoghi comuni per le vostre lettere di presentazione. Ne portai altre in Italia. Mi procurarono gentilezze e attenzioni. Ma il vostro nome aveva un effetto elettrizzante, sicchè, per sua virtù, ero trattato più da principe che da giovane e sconosciuto letterato... (5). Come il Grassi, come tutti i vostri amici parlavano di voi! C'è un ardore d'amicizia, c'è un modo semplice, infantile d'esprimerlo, in Italia, che m'incantano più d'ogni altra cosa; ma mancano lo spirito, l'animo ardente, che solo uno, a me noto, potrebbe infondere, se simili qualità potessero essere comunicate. Ho mandato a Blackwood una recensione del vostro Saggio, ma siccome quei signori alterano tutto, non posso esser tenuto responsabile delle impudenze che essi vorranno eventualmente inserire. Io non li amo, ma sono tenuto a Blackwood personalmente per molte cortesie ricevute, e non sono un Bruto al punto di sacrificare la riconoscenza ai principi di civismo non molto radicati, che potrebbero essermi additati dalla mia mal coltivata e superficiale conoscenza di cose politiche... ».

Il Crowe aveva l'aria, in questa lettera, di mettere le mani avanti e di scusarsi in anticipo per il tono della recensione, e non senza fondamento, come si vedrà or ora; ma non sappiamo se essa sia stata stampata così come egli la inviò, o se sia stata ritoccata dai re-

---

del Foscolo. L'attribuzione al Crowe è probabilmente dovuta al fatto che egli scrisse delle *Letters from Italy* per il *Blackwood's Magazine*, alle quali si accennerà un po' più avanti.

(1) E. R. Vincent, *Ugo Foscolo Esule fra gli Inglesi*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 172.

(2) *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. III, n. 583.

(3) *Ibidem*, p. 380.

(4) Vol. 45, foglio 171. L'originale inglese della lettera è stato pubblicato da J. Purves nel *Times Literary Supplement* del 19 aprile 1934. Sono grato al Professor E. R. Vincent per avermela segnalata, e per avermi fornito molte altre utili indicazioni e preziosi consigli.

(5) Un altro inglese, Lord Normanby, che aveva risieduto in Italia in quel periodo, si esprimeva in termini analoghi (*The English in Italy*, Londra, Saunders and Otley, 1825, vol. III, p. 220): « Sono molto fieri del Foscolo in Italia, e meritamente. Si vede che lo amano davvero; quest'uomo, credo, è particolarmente amabile a distanza; infatti il detto ' A tutti aspro e a te stesso ', con cui egli si definisce in uno dei suoi sonetti, è troppo veritiero per lasciar luogo a caratteri d'amabilità ».

dattori della rivista. Si tenga presente che questi ultimi avevano lodato il libro nella conversazione riportata più sopra.

L'articolo comincia con una disquisizione sulla Fantasia e sull'Immaginazione, e sull'opportunità di trattare di questi argomenti. Il primo *Saggio* del Foscolo è giudicato « erudito », e l'intero volume « divertente »; il Crowe deplora poi che il Foscolo non abbia scritto anche una vita del Petrarca, e passa a riparare all'omissione, discorrendo anche dell'opera del poeta aretino, ed ammirandone particolarmente le canzoni politiche e i sonetti antiavignonesi, che in quegli anni di relativo declino della fortuna del Petrarca in Inghilterra conservavano intatta la loro popolarità. Passando, quindi, al lavoro del Foscolo, dichiara:

« Mr. Foscolo s'abbandona qua e là, in tutto il suo Saggio, a disquisizioni filosofiche: dobbiamo confessare di non capire nè il significato nè la sostanza di questi passi. Né, ad onta delle parole in corsivo, comprendiamo bene ' il conflitto di propositi contrari che *suona nel cuore* del Petrarca, e *tenzona nel cervello* di Dante '. Indubbiamente ciò può essere in gran parte attribuito al traduttore, che in questo Saggio non ha reso giustizia all'originale. Una parola sulle traduzioni: il compito di voltare in inglese questo lavoro è stato assunto, a giudicare dallo stile poliglotto e ondeggiante, da un giovane (1). Ora, crediamo che l'esercizio del tradurre sia il peggiore al quale un giovane letterato possa dedicarsi... ».

La chiusa della recensione deve essere tradotta per intero:

« Per ritornare a Mr. Foscolo, ci sembra che egli faccia troppo uso dei ' pro ' e dei ' contro ', il che è segno di scarsa sincerità, e della voglia di dire qualcosa che lasci perplessi i lettori, desiderosi di trarre delle conclusioni dalle sue pagine. Manca un filo conduttore in tutto il lavoro, manca un fine preciso: le argomentazioni si susseguono senza ragione apparente; e i paragrafi, come le frasi o mezze frasi di Mr. Hazlitt (2), vengono uno dopo l'altro al pari di tanti codicilli, anziché continuarsi a vicenda; benché egli non abbia il fiato corto di Mr. Hazlitt, sembra che il suo metodo critico non poggi affatto su principi generali saldi, e non si proponga scopi prefissi. Le sue citazioni dalla poesia inglese sono deplorabilmente inopportune, ma forse non più delle nostre citazioni dalla poesia italiana; d'altro canto, il suo Saggio contiene molte notizie interessanti, e solide osservazioni critiche. Inoltre, la fama di Mr. Foscolo non dipende da esso: i suoi *Sepolcri* e le *Lettere di Ortis* occupano a buon diritto un posto elevatissimo negli annali della letteratura italiana. Egli possiede pure in alto grado una qualità che denota il genio: una somma indifferenza per la sua fama; perché, altrimenti, trascurerebbe egli di coltivare la Musa, e di dedicarsi a componimenti sia pur leggeri, ma originali, per eseguire ricerche sul digamma e scrivere lavori sull'alfabeto? E, lo crederebbe il lettore?, il più bel prodotto della musa del Foscolo è inedito e sconosciuto, almeno in Inghilterra! Perché non stampa egli le *Grazie*? (3).

« Forse avremmo dovuto essere più cortesi verso un forestiero venuto fra noi ad arricchire la nostra letteratura di considerazioni sulla propria, ma noi di ' Maga ' (4) siamo una turba sfrenata ed indipendente... insomma, non brilliamo

(1) Come è noto, più d'una persona si prestò ad aiutare Foscolo nella compilazione dei *Saggi*; e soprattutto Charles Russell, John Herman Merivale e Lady Dacre, oltre, probabilmente, a vari segretari, traduttori ed amanuensi.

(2) Il critico e saggista inglese.

(3) Nel 1822 era apparso un brano de *Le Grazie* in un volume privatamente stampato: *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles.*

(4) Il vezzeggiativo col quale veniva designato il *Blackwood's Magazine.*

affatto per eccesso di gentilezza. Anzi, uno dei nostri buontemponi ha pubblicato qualche tempo fa un sonetto inedito del Signor Foscolo (1), modestamente celando il furto, per evitarne le eventuali conseguenze spiacevoli, mediante un bisticcio sul nome dell'autore, e rendendosi perciò colpevole di quella che Curran chiamò ' diffamazione per mezzo della pronuncia '; ma una bocca scozzese può ben declinare ogni responsabilità nell'assassinare un nome italiano. Riconosciamo che lo scherzo fu ' divertente ma fuor di luogo '...

« Se il sonetto di cui si tratta fosse una burla o fosse autentico, rimarrà un indovinello per i futuri Muratori e Tassoni che cureranno e annoteranno le edizioni delle opere del Foscolo, e le *Noctes Ambrosianae*. Il sonetto [sic] che segue, tuttavia, col quale chiuderemo la nostra recensione, fu inconfutabilmente scritto dal poeta italiano in buoni versi inglesi (' mirabile dictu '), e fu premesso all'edizione privatamente stampata di questo Saggio, benché sia stato tolto, per non so che ragione, dall'edizione stampata dal Murray. Lasciamo che il sonetto illustri da sé i suoi meriti, mentre i versi in corsivo testimonieranno la nostra ammirazione:

TO CALLIRHOE, AT LAUSANNE.

I twine, far distant from my Tuscan grove,
The lily chaste, the rose that breathes of love, —
The myrtle leaf, and Laura's hallow'd bay, —
The deathless flowers that bloom o'er Sappho's clay,

For thee, Callirhoe! — Yet by Love and years
I learn how Fancy wakes from joy to tears;
How Memory pensive, ' reft of hope, attends
The Exile's path, and bids him fear new friends.

Long may the garland blend its varying hue
With thy bright tresses, and bud ever new
With all Spring's odours — with Spring's light be drest,
Inhale pure fragrance from thy virgin breast!

And when thou find'st that youth and beauty fly
As heavenly meteors from our dazzled eye,
Still may the garland shed perfume, and shine
While Laura's hand, and Sappho's heart are thine. (2)

In verità, le quattro quartine non erano state premesse, come il Foscolo aveva progettato (anzi, come aveva dato dapprima istruzioni al tipografo di fare) (3), nemmeno all'edizione privatamente stampata del 1821, e pare che solo la copia speciale destinata a Caroline Russell, e quella che il poeta tenne per sé contenessero la dedica in versi (4). E allora, come mai il Crowe venne a conoscerla, e potè pubblicarla per la prima volta, ed unica durante la vita di Foscolo? Delle varie ipotesi che si presentano alla mente, la più probabile è

(1) Vedi pp. 394-95.

(2) Vedine la traduzione in: E. R. VINCENT, *Ugo Foscolo Esule fra gli Inglesi*, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 129-130; e in *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. III, p. 137.

(3) V.: E. R. VINCENT, *op. cit.*, p. 130.

(4) *Ibidem*, p. 129. Altrove il Vincent (pp. 137-138 dell'ed. inglese del suo lavoro) informa che è venuta in luce una delle copie in cui è stata stampata la poesia; ma la questione delle molte differenze fra le sedici (o erano venticinque?) copie dell'edizione privatamente stampata del 1821, e della storia dell'edizione stessa è estremamente complicata; se ne sta occupando F. May dell'Università di Leeds; giova sperare che il suo atteso lavoro sull'argomento veda presto la luce.

che il Foscolo stesso, del quale il Crowe era amico, gliel'abbia comunicata. Il Foscolo, informa il Foligno, non era troppo scontento dei suoi versi inglesi (1).

È stato sostenuto (2) che la versione stampata nel *Blackwood's Magazine* è diversa da quella nota da tempo agli studiosi. In realtà, salvo alcune quasi insignificanti differenze nella punteggiatura e nell'ortografia, essa è identica alla versione ritenuta definitiva, e contenuta nella lettera a Calliroe del maggio 1821 (3). E quindi essa riveste una speciale importanza, perché conferma il carattere definitivo di tale versione. Solo la parola ' hand ' è qui sostituita alla parola ' mind ' nell'ultimo verso (4).

Un'altra curiosa particolarità della recensione del *Blackwood's Magazine* concerne la data dell'edizione venale dei *Saggi*. La rivista specifica infatti chiaramente (5): « Essay on the Love, Poetry, and Character of Petrarch, by Ugo Foscolo. Murray. 1822 ». E in precedenza, aveva dato come imminente la pubblicazione dei *Saggi* nel gennaio del 1822 (6). Ora, l'edizione pubblicata dal Murray porta la data del 1823, e fu posta in vendita nel mese di gennaio di quell'anno. Esisteva anche un'edizione del 1822?

In una lettera del gennaio 1823 (7), il Foscolo esprimeva al Murray il timore che « una parte della mia prima edizione privata sia stata carpita per comporne un articolo che sta per venir fuori nel magazzino di Blackwood ». Il Foligno avanza, fra l'altro, l'ipotesi che nel 1822 il Foscolo avesse fatto tirare qualche altra copia dell' ' edizione privata '; ma tutte le copie finora venute alla luce, anche quelle in più delle sedici annunziate, prive della dedica stampata al donatario, recano la data del 1821, e pertanto finora questa ipotesi del Foligno manca totalmente di conferma. Esiste, tuttavia, nella Biblioteca Marucelliana di Firenze una copia dell'edizione Murray, ivi pervenuta dal Legato Martelli, che reca la data del 1822 (8). Il Foligno fa varie

---

(1) *Saggi e Discorsi Critici*, a cura di C. Foligno, vol. X dell'*Edizione Nazionale* delle *Opere* di Foscolo, Firenze, Le Monnier, 1953, p. XXXVII.

(2) *Ibidem*, p. XXXVIII, Nota. Il Foligno omette nella versione che egli afferma di trarre dal *Blackwood's Magazine* i primi quattro versi, che invece appaiono nella rivista; dove sono pure date correttamente alcune parole che non fanno senso come riportate dal Foligno.

(3) *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. III, p. 36.

(4) Foscolo aveva scritto ' mind ' anche nella versione contenuta nella lettera 26 aprile 1821 al Merivale (in: F. VIGLIONE, *Scritti vari inediti di Ugo Foscolo*, Livorno, Raffaele Giusti, 1913, p. 330); nè il Merivale corresse la parola, salvo suggerire la variante ' soul '. La lettera al tipografo Bentley, pubblicata dal Vincent (*op. cit.*, p. 130), e relativa a due quartine addizionali da stampare in alcune copie, ripete l'ultimo verso della quarta quartina: anche qui Foscolo scrisse ' mind '. La variante ' hand ' è certo dovuta ad una svista del Crowe.

(5) P. 579.

(6) V., più avanti, Nota a p. 409.

(7) Citata dal Foligno a p. XLIV del cit. vol. X dell'*Edizione Nazionale*.

(8) Essa è descritta da Eugenia Levi in: *I ' Saggi sul Petrarca ' di Ugo Foscolo*, in *La Bibliofilia*, giugno-luglio 1909, anno XI, dispensa 3-4, pp. 85-102; e precisamente nella Nota 3 a p. 99.

congetture, la più probabile delle quali è che si trattasse di bozze di stampa dell'edizione venale.

Può anche darsi che il Foscolo, impaziente di far pervenire copie dei *Saggi* agli amici di Firenze ai quali egli le aveva promesse da tempo (1), avesse ottenuto che il Murray gli facesse tirare a parte qualche esemplare, prima che l'edizione venale fosse pubblicata, e precisamente nel novembre o dicembre del 1822, allorchè tutte le Appendici erano pronte, mentre ancora non era pronta la dedica a Lady Dacre (tale dedica manca infatti nell'esemplare della Marucelliana); insomma, può darsi che il Murray gli apprestasse un'edizione anticipata di pochissime copie, con la data del 1822 (2). Una volta avute in mano queste copie, il Foscolo avrebbe ben potuto mandarne una anche al Crowe, perché questi recensisse il lavoro (3); ma, nel rivolgersi poi al Murray incitandolo ad affrettare la stampa del libro, gli sarebbe riuscito difficile e spiacevole rivelare che s'era presa la libertà di spedire un esemplare d'un'edizione non ancora pubblicata ad un collaboratore proprio di quel *Blackwood's Magazine* col quale il Murray aveva rotto tutti i rapporti fin dal gennaio del 1819; e allora, per spiegare l'imminenza della recensione in questa rivista, e quindi l'urgenza della pubblicazione del volume, avrebbe tirato fuori la storiella, abbastanza inverosimile, secondo la quale addirittura una parte della prima edizione privata gli era stata carpita. Se quest'ipotesi (ed è solo un'ipotesi) colpisce nel vero, si spiegano sia la data assegnata all'edizione venale dei *Saggi* dal *Blackwood's Magazine*, sia l'origine dell'esemplare della Marucelliana. Comunque, il piccolo problema bibliografico della cosiddetta ' edizione 1822 ', ripetiamo col Foligno, rimane ancora insoluto.

* * *

Anche il trattamento riservato alla *Ricciarda* potrebbe servire ad illustrare i due lati del *Blackwood's Magazine*, l'atteggiamento più serio verso la critica letteraria, e il viziaccio della spensierata e calunniosa polemica motteggiatrice. La recensione non apparve che nel

(1) V. *Epistolario*, ed. cit., lettere N. 575 del 3 novembre 1821 a Quirina Magiotti; e N. 576, della stessa data, alla Contessa d'Albany. Si noti, peraltro, che Quirina non ricevette la sua copia dei *Saggi* che nell'agosto del 1823 (lettera N. 607), ed il Capponi probabilmente nello stesso torno di tempo (V. quanto osserva il Foligno, p. XL, circa la data della lettera N. 584 al Capponi).

(2) Anche quando l'articolo *Petrarch and Laura* stava per essere pubblicato nella *Quarterly Review*, il Foscolo, insofferente degli indugi, ne aveva fatto stampare privatamente otto copie.

(3) Una citazione dai *Saggi sopra il Petrarca* (V. sopra, p. 9) apparve anche nel numero del mese precedente (N. LXXIII, vol. XIII, febbraio 1823, p. 141) del *Blackwood's Magazine*, nell'articolo *Of Dante, and his times*, che può forse essere attribuito allo stesso Crowe, essendo stato mandato alla rivista « qualche mese fa, da un amico che viaggiava in Italia ».

1827, postuma, sette anni dopo la pubblicazione della tragedia, in una serie chiamata ' Horae Italicae ', che è indice del rinnovato interesse del pubblico per la letteratura italiana; ma nel 1822 il recensore del *Sardanapalus*, di *The Two Foscari* e del *Cain* di Byron aveva affermato (1): « I tre drammi rilegati insieme formano, ripetiamo, un volume piuttosto tedioso: forse il più pesante che sia apparso nel mondo poetico dai giorni di ' Ricciarda, Tragedia ' ».

Può ben darsi che il Crowe abbia scritto la recensione del 1827 (2), ma non è possibile giungere ad un'attribuzione precisa. Basterà tradurne il proemio:

« Nessun autore italiano vivente dovrebbe essere più noto al pubblico britannico di Ugo Foscolo. Non soltanto egli è apparso ai suoi occhi in veste di patriota, di romanziere, di poeta e di critico, ma da parecchi anni egli ha fissato la sua dimora nella metropoli di queste isole. Benché egli non aspiri precisamente al rango e al titolo di ' lion ' [cioè, di personaggio in vista nel bel mondo], pure ha fatto bella mostra di sé nei convegni serali che si distinguono per il loro tono intellettuale; e, durante certe riunioni diurne, ha esposto ad un uditorio non meno intellettuale le più astruse e recondite bellezze della *Divina Commedia* di Dante [sic.] Eppure, ad onta di tutta questa celebrità, la sua tragedia *Ricciarda*, scritta [sic] e pubblicata proprio nel nostro Paese, resta, temiamo, del tutto sconosciuta alla massa dei lettori inglesi. Stiamo per porre parzialmente rimedio a questa deplorevole ignoranza, mediante un'analisi della tragedia, inframmezzata, come al solito, da citazioni; la *Ricciarda* è degna di tale esame, per le sue notevoli doti poetiche, congiunte ad un vigore che fa pensare all'Alfieri; al tempo stesso, essa fornisce un esempio assai caratteristico del gusto per le vicende sanguinarie ed orripilanti, del quale in un numero precedente della rivista (3) abbiamo accusato il dramma italiano; infatti, il protagonista che, prima che si levasse il sipario, aveva avvelenato uno dei suoi nipoti, s'affanna per tutti i cinque atti nel tentativo di toglier di mezzo un secondo nipote, insieme col padre di entrambi, suo fratellastro; e, non riuscendo nel suo intento, si consola dando la morte a sua figlia ed a sé stesso. Se ci fossero persone che non trovassero tutto ciò sufficientemente tragico, esse potrebbero davvero dirsi non mai sazie di catastrofi a ripetizione ». [Segue un ampio riassunto della tragedia, inframmezzato da lunghi brani, tradotti in versi inglesi].

Alla fine non si legge nessun apprezzamento critico; ma la seguente nota a pié di pagina (4) dà ai lettori del *Blackwood's Magazine* la prima notizia della morte di Foscolo:

« Quando questo articolo fu scritto, Foscolo era ancora vivo; se così non fosse stato, i sentimenti teneri e solenni sempre suscitati dalla scomparsa d'una persona che siamo abituati a vedere svolgere la sua parte nel gran dramma dell'esistenza umana avrebbero temperato la levità del nostro tono. Non vediamo, tuttavia, nessuna ragione di togliere o di modificare alcunché, poiché nemmeno una parola è stata ispirata da sentimenti malevoli verso un uomo d'ingegno non comune, d'animo fiero e degno d'essere onorato, e di patriottismo onestamente fervido, anche se non sempre giudizioso; ma del quale certo abbiamo sempre pensato che egli venisse stimato in misura enormemente superiore ai suoi meriti ».

---

(1) N. LX, vol. XI, gennaio 1822, p. 90.
(2) N. CXXXII, vol. XXII, novembre 1827, pp. 571-584.
(3) « Horae Italicae. No. IV. *L'Arbecche* [sic] by Giambattista Giraldi Cinthio », N. CXXVI, vol. XXI, giugno 1827, p. 727.
(4) P. 584.

Nemmeno in questo doloroso momento il *Blackwood's Magazine* sapeva risparmiare l'aspra puntata polemica! Un mese più tardi, un necrologio (1) abbastanza ampio rendeva gli estremi onori alla memoria d'un uomo che, in vita, non aveva certo avuto di che lodarsi del trattamento riservatogli dal periodico:

« 10 settembre. A Londra, Ugo Foscolo, gentiluomo ed erudito italiano, che risiedette per parecchi anni in quella città, rendendosi noto all'intero ambiente dei letterati inglesi. Il Foscolo fu non soltanto un distinto studioso delle letterature classiche, ma anche un uomo d'ingegno notevolissimo e di vasta cultura. La sua memoria era così straordinariamente tenace che pareva quasi che egli non dimenticasse minimamente tutti i libri che aveva letto. Nella sua lingua, fu poeta fertile ed elegante; ed il suo stile in prosa era sceltissimo, raffinato e nervoso. Condusse a termine la sua opera principale, la traduzione di Dante [sic], che si trova nelle mani d'un editore; apprendiamo pure che egli ha lasciato sette libri d'Omero tradotti. Durante il suo soggiorno nel nostro Paese, il Signor Foscolo ha scritto molto su vari argomenti, ed ha pubblicato saggi, articoli di critica, ecc. in parecchi dei più importanti periodici dei nostri tempi. Le sue maniere si facevano notare; e sempre la sua conversazione ed il suo comportamento rivelavano una vivacità ed un'energia tali che, nel nostro clima più freddo, e tenuto conto del nostro temperamento più flemmatico, sembravano confinare con l'irrequietezza e con la mancanza del dovuto controllo sui sentimenti e sulle passioni. Insomma, si potrebbe giudicare che il suo carattere fosse assai simile a quello del suo compatriota [sic] Jacopo Ortis. Visse in maniera libera e spensierata e morì, temiamo, in non buone condizioni finanziarie, benché nelle sue ultime ore di malattia e di sofferenza e al momento della morte egli abbia trovato conforto nell'amorevolezza dei suoi amici. Il morbo a cui dovette soccombere fu l'idropisia. Subì un'operazione alcune settimane prima della sua fine, ma una seconda operazione lasciò la sua tempra così debilitata, che la natura rifiutò di chiudere la ferita, ed egli morì ad onta di tutti gli sforzi che l'arte medica potè porre in opera per prolungare la sua esistenza » (2).

UBERTO LIMENTANI.

---

(1) N. CXXXIII, vol. XXII, dicembre 1827, p. 768.

(2) Il Foscolo è anche nominato in una lista di scrittori italiani, come noto poeta lirico e traduttore nel N. LVI, vol. X, ottobre 1821, p. 328; l'imminente pubblicazione di *The History of Parga*, By Ugo Foscolo (che fu poi soppressa) è segnalata nel N. L, vol. IX, maggio 1821, p. 234; e degli *Essays on the Love, Poetry, and Character of Petrarch*, By Ugo Foscolo, nel N. LX, vol. XI, gennaio 1822, p. 120.

POSTILLE DEL MANZONI AL BOCCACCIO

L'alta cortesia del conte Giovanni Lanza di Mazzarino avendomi consentito di esplorare con ogni larghezza la biblioteca manzoniana della villa di Brusuglio, mi è incontrata la ventura di scoprirvi alquante postille autografe sfuggite al Bonghi non solo in volumi che non portano traccia delle sue ricerche (i volumi in cui il Bonghi lesse postille recano infatti sul dorso un cartellino), ma anche in quegli stessi donde derivano le postille da lui pubblicate nel secondo volume delle *Opere inedite o rare* (Milano, Richiedei, 1883-1898). L'assunto mio iniziale era di ritrovare le annotazioni di mano del Manzoni che il Ruffini (*La vita religiosa di A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1931, vol. II, p. 254) asseriva leggersi nel Sant'Agostino di Brusuglio e sulla esistenza delle quali egli fondava una delle sue molte congetture in favore del giansenismo manzoniano. Ma sulle 8000 facciate dei 16 tomi *in folio* di quell'esemplare (ediz. di Parigi 1689) non si vede in realtà segnata nessuna postilla, bensì soltanto in due luoghi una di quelle caratteristiche mani coll'indice teso, mediante le quali il Manzoni soleva appuntare passi a lui notevoli del testo che andava leggendo. Fallitomi il primo intento, l'impresa non riuscì tuttavia vana, poiché l'esame delle altre parti della raccolta di Brusuglio apre qualche veduta sulle letture dello scrittore, lumeggia la consistenza e, in parte, l'origine dei fondi giansenistici della biblioteca (già toccati da G. S. Manfredi nell'appendice del suo importante studio su *Genesi del pensiero religioso di A. Manzoni*, in *Convivium*, 1932, p. 362 segg.), e scopre un certo numero di postille autografe sfuggite agli editori. Riservando di pubblicarle tutte in appendice al volume che sto preparando intorno alle dottrine filosofiche e teologiche del Manzoni, stralcio dalla piccola silloge queste nove chiose al Boccaccio, tutte segnate in margine ai volumi da cui il Bonghi non ne trasse che una (*op. cit.*, vol. II, p. 398). Come in ogni altra notazione estemporanea del Manzoni, vi appaiono la reazione vigilante della sua delicatezza morale, l'acume logico ed esegetico, la sottile esattezza nelle cose della lingua.

ROMANO AMERIO.

Decameron, di Messer Giovanni Boccaccio, corretto ed illustrato con note tratte da vari, dal dott. Giulio Ferrario, Milano, dalla Società editrice de' Classici italiani, contrada del Bocchetto N. 2356. Anno 1803, in tre volumi.

1.

Vol. I, Introduzione, p. 22. — ... tal fu la crudeltà del Cielo, e forse in parte quella degli uomini, che infra 'l Marzo, et il prossimo Luglio vegnente, tra per la forza della pestifera infermità, e (2) per l'esser molti infermi mal serviti, o abbandonati ne' lor bisogni, per la paura, ch'avevano i sani, oltre a cento milia creature umane, si crede per certo, dentro alle mura della città di Firenze essere stati di vita tolti...

(2) *Tra* e *per*, avvertilo che è modo molto proprio del Bocc., che altri forse direbbe *tra* e *tra*.

MANZONI. — Non è altrimenti *tra* e *per*, ché questo non si usa in luogo della ripetizione di quello, ma per necessità di significato. Il modo qui usato sta nell'omettere il secondo *tra*. Vedi per es. *tra ch'egli s'accorse... e che etc.*

2.

Vol. III, Giornata VI, nov. V, p. 38. — E Messer Forese cavalcando, et ascoltando Giotto, il quale bellissimo favellatore era, cominciò a considerarlo e da lato, e da capo, e per tutto, e veggendo ogni cosa (2) così disorrevole, e così disparuto, senza avere a sé niuna considerazione, cominciò a ridere etc.

(2) A. G. R. *veggendolo in ogni cosa*, necessaria correzione. Rolli.

MANZONI. — correzione questa, e necessaria?

3.

Vol. III, Giornata VI, nov. X, p. 74. — ... e perciò voglio, che domane si dica, poiché donna Licisca data ce n'ha cagione, delle beffe, le quali o per amore, o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' lor mariti, senza essersene essi avveduti, o no (1).

(1) Dovea dire *o sì* invece di *o no*, altrimenti l'espressione è strana e contraria all'intenzione dell'Autore. Rolli.

MANZONI. — L'espressione è strana infatti e infelicissima, ma dà pure un significato, giacché *o no* vale *o non senza* etc. Quel che il Rolli vorrebbe che il Boccaccio avesse detto, non avrebbe senso di sorta: *o sì* quando non abbia un *non* corrispondente, non potrebbe avere altra forza che di confermare il già detto, anzi neanche questo, perché gli verrebbe tolta dalla particella *o*.

4.

Vol. III, Giornata VIII, nov. X, p. 356. — Al quale ella facendo vista di niente sapere di ciò, che recato s'avesse, fece meravigliosa festa, e disse: Ecco, se tu fossi (1) crucciato meco, perché io non ti rende' così al termine i tuoi denari?

(1) *Se tu fossi*: A. e R. *se tu forse*, avverti *se* per *sei*, che dovrebbesi apostrofare in tal caso: *se'*. Questa n'è la vera lettura, e non so perché i D. leggessero *se' tu fossi*, ch'è lo stesso che leggere *sei tu fossi*.

MANZONI. — Quello che non si fa intendere, si è come i D. abbiano fatto tanti discorsi su questo passo, e creduto dovervi suppor troncamenti o altro, mentre, come sta, il luogo è chiaro e la frase compiuta quanto si possa desiderare. Certo è difficile accomodarlo alle miserabili regole comuni delle grammatiche e tradurlo in altre parole che diano il medesimo significato; ma ciò è appunto perché essa ha una sua forza propria. I modi che vi vanno più presso sono forse questi: *che sì che... non vorrei che*. Quanto al Rolli, la sua inettitudine nelle cose della lingua eccede il credibile.

5.

Vol. III, loc. cit. p. 359. — ... e, se io vorrò al presente vendere la mercatanzia, la quale ho qui, perciò che non è tempo, appena che io abbia due derrate un denaio (1), et io non ci sono sì ancora conosciuto, che io ci trovassi, chi di questo mi sovvenisse, etc.

(1) Cioè delle due sorti di mercatanzia, che erano le balle delle robe, e le botti dell'olio.

MANZONI. — che! un denaio delle balle e delle botti! Aver due derrate un denaio vuol dire avere un denaio per la quantità di merce che ne val due, in una parola, e al modo che ora si dice, vendere a mezzo prezzo.

6.

Vol. III, loc. cit., p. 362. — ... Lauretta conoscendo, il termine esser venuto, oltre al quale più regger non dovea, commendato il consiglio di Pietro Canigiano, che apparve dal suo effetto buono, ... levatasi la laurea di capo, in testa ad Emilia la pose, etc.

MANZONI. — Nota quel *commendato* a consiglio di fare il ladro. La laurea era sopra un bel capo; ma tutti eran così fatti.

7.

Vol. III, Annotazioni sopra il Decamerone, p. 395. — L'arguzia e piacevolezza di questo motto.... non è così ben presa da molti,

credendosi alcuni che cavalier bagnato sia nome finto da' que' piacevolissimi dipintori per burla.

MANZONI. — piacevolissimi!

8.

Vol. IV, Giornata IX, nov. IV, p. 40. — ...io gli misi a suo senno (4).

(4) *Io gli misi a suo senno*, cioè: io li posi, gli arrischiai a una posta, o tratto, secondo che egli mi consigliò ch'io li mettessi.

MANZONI. — Cr. Ver. not. marg.: a suo senno.

9.

Vol. IV, Annotazioni sopra il Decameron, p. 275. — E certamente cota' modi che si dipartono di dire un poco dalla strada comune, oltre che hanno più spirito e maggior forza, sono anche molto più graziosi e leggiadri.

MANZONI. — Anzi vi corrono di continuo. Son le grammatiche che se ne dipartono o, per meglio dire, che vi si son fatte un sentieruzzo dritto e stretto, dal quale non escon mai, né manco guardan fuora, almeno le nostre; ed è una delle molte cagioni per cui, con una lingua così varia, così versatile, così ricca in capitale, abbiamo poi nel frutto e nell'uso quella che ognuno può vedere.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

E. Monaci. — *Crestomazia italiana dei primi secoli* con prospetto grammaticale e glossario. Nuova edizione riveduta e aumentata per cura di F. Arese. Presentazione di A. Schiaffini. — Roma-Napoli-Città di Castello, Soc. ed. Dante Alighieri, 1955.

Le antologie del Bartsch e del Meyer per la Provenza, ancora del Bartsch e del Förster per la Francia, del Monaci per l'Italia continuano ad essere fondamentali per un primo accostamento ai più antichi testi romanzi; e ciò dopo un periodo medio di settant'anni dalla loro pubblicazione. L'attività delle macchine tipografiche, le quali a distanze abbastanza ravvicinate sfornano alle successive leve di studenti ristampe e riedizioni delle antologie ormai classiche, ci ammonisce sull'onestà e la precisione di una generazione di studiosi (nati: il Bartsch nel 1832, il Meyer nel 1840, il Förster e il Monaci nel 1844) che seppe fermare in un ordine quasi definitivo e rendere didatticamente fecondo ciò che era stato appena illuminato dall'entusiasmo della ricerca.

Solo per la *Crestomazia* del Monaci si era rimasti alla prima edizione (uscita, per di più, in modo fortunoso e, esteriormente, difettoso): mentre la ricchezza della scelta, la presenza dello spoglio linguistico e del glossario facevano sì che essa, ormai invidiabile rarità bibliografica, rimanesse insostituita. La ristampa dell'A. era attesa con impazienza, e anche con curiosità: adeguare al progresso di molti decenni d'indagine filologica un testo venerando, strettamente legato a un'epoca e ad uno stile critico, è assunto difficilissimo, in cui le benemerenze guadagnate da un lato possono essere, dall'altro, manchevolezze: non esiste insomma una soluzione pacifica, e il buon risultato dipende da una serie di delicati equilibri. Segnando netto il distacco tra vecchio e nuovo si sarebbe conservata più fedelmente la fisionomia originaria del volume, rendendone però più difficile l'uso; l'A. ha preferito restaurare più profondamente, come appare persino dai cappelli premessi ai testi, dove si alternano le diverse voci del Monaci e dell'A.

Le modifiche riguardano prima di tutto il contenuto stesso del volume: nel quale non solo sono inseriti al posto loro competente

per meriti cronologici i testi contenuti nell'Appendice (1) di Ml (troppo tardi conosciuti dal Monaci), ed eliminati quelli la cui falsità è ormai riconosciuta (**24**, **134** di Ml), o la cui attestazione è di scarso interesse (**133**) o che male si adattano ad una crestomazia di testi italiani (**A**, **C**), ma sono introdotti i principali testi antichi scoperti dopo il 1912: *Indovinello veronese* (**1**), *Postilla amiatina* (**5**), *Carta di Arborea* (**9**), *Condaghi sardi del sec. XII* (**10**), *Testimonianze di Travale* (**12**), *Frammento di un pianto della Madonna* (**14**), *Documento molisano* (**15**), *Dichiarazione pistoiese* (**22**), *Inventario fondano* (**23**), *Elegia giudeo-italiana* (**26**), *Ritmo lucchese* (**29**), *Breve di Montieri* (**30**), *Lettera in volgare siciliano* (**172**) (2). E la presentazione di A. Schiaffini illustra brevemente la storia del volume e i motivi che hanno guidato l'A. nella sua fatica.

Il risultato più vistoso di questo completamento è che i rapporti quantitativi tra testi documentari e testi letterari, già fissati dal Monaci con un netto favore per i primi, sono ulteriormente spostati a danno degli ultimi. Si ha come risultato l'apparente ribadimento dello schema storiografico tracciato dai contemporanei del Monaci e da lui messo a punto nel modo che tutti sanno: al quale la *Crestomazia* in qualche modo si adegua. La cosa era inevitabile: non che nell'A. abbia agito un senso mal inteso di fedeltà, ma lo scopo precipuamente scolastico del volume rendeva necessario l'inserimento di tutti i documenti più antichi venuti in luce, mentre il rispetto per la scelta del grande filologo non permetteva altre integrazioni in senso letterario (3). Sarà pertanto da trasferire al docente la scelta tra una decisa sosta sul documento pre od aletterario e la ricostituzione dei nessi e delle distanze tra i vari gradi di attività inventiva entro una prospettiva culturale.

L'eterogeneità dei testi contenuti nella *Crestomazia* impone problemi di edizione assai vari. Ché se le scritture di carattere giuridico e privato sono per lo più, naturalmente, in trascrizione unica, la tradizione degli altri testi può essere più complessa; e d'altra parte, per quelli più vetusti o periferici, l'unicità dell'attestazione non è tale da semplificare l'opera dell'editore, semmai il contrario. Il Monaci adottò un criterio eclettico: ora trascrivendo fedelmente

---

(1) Indichiamo con Ml la prima edizione della *Crestomazia*.

(2) Non ci pare inutile un cenno ai titoli dei testi. L'A. spesso li modifica in base a nuove risultanze o in modo da renderli più appropriati; ma allora perché continuare a chiamare il n. 144 *Il lamento della sposa padovana*, quando già il Monaci avvertiva l'imprecisione del titolo, e perché chiamare genericamente il n. 129 *Trattato morale di Albertano da Brescia*, invece di indicarlo col titolo esatto?

(3) Ma l'importanza documentaria e la sicurezza di datazione potevano favorire l'accoglimento di due testi: la ballata del 1267 pubblicata dal Rivalta, *Una ballata politica del sec. XIII*, Bologna 1904 (e in questo *Giornale*, 46, 1905, p. 82), e il serventese romagnolo del 1277 pubblicato da A. Massera, *Il serventese romagnolo del 1277*, in *Arch. stor. ital.*, LXXII, 1914, pp. 3-17 (e in *Arch. rom.*, II, 1918, p. 275).

da un manoscritto e dando le varianti degli altri, ora fornendo a fronte le varie trascrizioni, ora tentando edizioni critiche. Lo stesso criterio adotta, in linea di massima, l'A., anche qui opportunamente: perché i vari tipi di tecnica filologica rappresentati nella *Crestomazia* possono continuare a fornire materia di meditazione e di esercitazione nelle aule universitarie.

I testi a tradizione unica sono stati collazionati sugli originali o sulle trascrizioni più attendibili, e così spesso pure quelli a tradizione plurima (i principali canzonieri italiani erano ancora inediti al tempo del Monaci). Solo in pochi casi si poteva desiderare forse di più:

72. *Il Fiore di retorica di Fra Guidotto da Bologna*: seguire ancora il « cod. II, IV, 127 della Bibl. Nazionale di Firenze, supplendo nei luoghi guasti col testo seguito dal Nannucci », come fece il Monaci, è ora meno giustificabile, con la nostra facilità di controllo e consultazione dei mss.

100. *Sonetti e canzoni di Chiaro Davanzati*, VI: il sonetto non si trova solo in A, ma anche in B, n. CDXVI, dove è attribuito a « Guitone dareço ».

119. *Tenzone di Bonagiunta Orbiciani e Guido Guinizelli*: difficile capire perché il Monaci si sia servito soltanto dei codd. A, E, D, quando i due sonetti, e specialmente il secondo, si trovano in numerosi altri codici, e importanti come B, Q, Palat. Lat. 753 ecc.; l'A. non avrebbe dovuto seguirlo, o almeno avrebbe dovuto fornire l'elenco completo dei mss.

127. *Il Mare amoroso*: sono note le divergenze di giudizio sullo schema metrico del componimento; la trascrizione interpretativa dell'A. costituisce una involontaria presa di posizione a favore della manipolazione (che dimostreremo in altra sede) subìta dal poemetto nell'unica copia; meglio avremmo visto, qui, una trascrizione rigorosamente diplomatica.

135. *Ricordi pisani, scritti nel 1279*: viene seguito il ms. C, VI, 8 di Siena nonostante che A. Aruch, *Notizia intorno ad alcuni testi volgari del secolo XIII*, estr. dalla *Riv. d. Bibl.*, XXVI (1915), abbia segnalato un altro ms., Magl. II, VIII, 36, contenente lo stesso testo.

Meno chiari i criteri adottati riguardo ai testi poetici. Ottima certo l'idea di offrire, per i più difficili, la edizione più autorevole insieme con la trascrizione diplomatica del ms. (come già fece il Monteverdi nei suoi *Testi volgari*): così per il *Contrasto di Cielo d'Alcamo* (**61**), così per la *Canzone del Castra fiorentino* (**165**). Ma dove, in presenza di tradizioni multiple, il Monaci tentò edizioni critiche, esse sono ora conservate ora sostituite dalle più recenti senza giustificazione. La tendenza conservatrice è abbastanza comprensibile nei casi in cui può essere incerta la latitudine da accordare all'intervento editoriale (pensiamo ai siciliani): può essere allora preferita, in questa sede, la relativa fedeltà ai mss. del Monaci; ma

lo è pure, poniamo, per le rime di Guittone (**76**), edite, almeno quelle amorose, in modo esemplare dal Pellegrini, e ancora, con apporti talora notevoli, dall'Egidi? Viceversa per le laude di Iacopone (**160**) e la canzone del Cavalcanti (**170**), cioè per opere la cui situazione testuale non è ancora stata pienamente definita e illustrata (v. G. Contini ne *La rass. d. lett. ital.*, 57, ser. VII, pp. 310-18; N. Sapegno in questo *Giornale*, **130**, 1953, pp. 249-71) o sulle quali gravano dubbi non trascurabili (v. G. Favati in questo *Giornale*, ivi, pp. 417-94), vengono adottate senz'altro le edizioni della Ageno e del Casella, persino senza l'apparato delle varianti.

Soluzioni più soddisfacenti si potevano adottare anche per alcuni testi in prosa:

33. *Formule epistolari della « Gemma purpurea » di Guido Fava da Bologna*: viene riportata l'edizione del Monaci (Nozze Spezi-Salvadori) nonostante le osservazioni assai gravi di A. Monteverdi, *Saggi neolatini*, Roma, 1945, pp. 127-29, e la sua nuova edizione — ora naturalmente si dovrebbe anche tener conto di quella di A. Castellani, *Le formule volgari di Guido Faba*, in *St. d. filol. ital.*, XIII, 1955, pp. 5-78.

154. *Il Novellino*: giusto non azzardare per questo testo una ricostruzione, ma sarebbe stato ovvio preferire la grafia di un ms. ottimo (il Vat. 3214) ad una trascrizione a stampa, anche se accurata (quella del Gualteruzzi).

I cappelli premessi ai testi sono bibliograficamente aggiornati con molta cura — spesso, naturalmente, si rinvia senz'altro a bibliografie esaurienti di altri studiosi —; essi vanno integrati con le finali *Giunte alle notizie dei testi*, con cui si è rimediato all'immaginabile lentezza di composizione del volume. Bibliografie, per necessità, selettive, ma nelle quali ciononostante certe mancanze ci dispiacciono (non indichiamo i contributi usciti dopo il volume):

57. *Canzoni di Giacomino Pugliese*: non è citata l'edizione di M. Santangelo, *Le poesie di G. P.*, Palermo 1937.

72. *Il Fiore di retorica di Fra Guidotto da Bologna*: non si comprende l'omissione del fondamentale lavoro di F. Tocco, *Il Fior di rettorica e le sue principali redazioni secondo i codici fiorentini*, in questo *Giornale* XVI, 1889, pp. 337-64.

97. *Rime e prosa di Brunetto Latini*: tra le opere di Brunetto non viene citata la traduzione di orazioni ciceroniane. Per la *Rettorica* va aggiunto all'elenco dei mss. il Laur. Red. 23, segnalato da E. Rostagno in *Bull. Soc. Dant. Ital.*, n. ser. XXIII, 1916, pp. 72-90.

99. *Canzone di Pallamidesse*. L'articolo di R. Palmieri fu anche stampato in volume, *Studi di lirica toscana anteriore a Dante*, Firenze 1915.

100. *Sonetti e canzone di Chiaro Davanzati*: erano ancora da citare B. Malmberg, *Un passage difficile dans Chiaro Davanzati*,

in *Volkstum und Kultur d. Romanen*, XIV, 1941, pp. 218-23 e A. Roncaglia, in *St. d. filol. ital.*, VIII, 1950, pp. 297-305.

110. *Sonetti della Compiuta di Firenze*: sarebbe stato bene ricordare la convincente ipotesi di S. Santangelo, *Appunti sulle lettere di Guittone d'Arezzo*, Adernò 1907, che la destinataria della lett. V di Guittone, riprodotta nella *Crestomazia*, **76**, II, sia appunto la Compiuta.

129. *Trattato morale di Albertano da Brescia*: non è citato M. Barbi, *D'un antico codice pisano-lucchese di Trattati morali*, in *Racc. St. crit. A. D'Ancona*, Firenze 1901, pp. 241-59; inoltre la traduzione di Soffredi non fu eseguita a Pistoia, bensì a Provins (v. F. Torraca, *Studi di storia letteraria*, Firenze 1923, p. 58).

Le maggiori cure sono state dedicate dall'A., è facile immaginarlo, al *Prospetto grammaticale* e al *Glossario*. Il primo conserva la struttura datagli dal Monaci, ma vi sono state interpolate le forme dei testi aggiunti ed è stato minuziosamente riveduto, in modo da portarlo al livello dei moderni studi dialettologici: già prezioso nella prima edizione, lo diviene maggiormente dopo la revisione dell'A. Inutile perciò avvertire che, ora, esso sarebbe stato impostato diversamente: così com'è, conciso nelle elucidazioni ma saldamente costrutto, ricchissimo di materiali che, anche se indifferenziati, non è difficile sistemare giustamente nei nostri schedari linguistici, esso costituisce lo spoglio migliore e più completo dei nostri testi antichi.

Pure ottimo, e quasi totalmente rifatto, il *Glossario*. Dopo una breve scorsa (nella quale ci siamo specialmente soffermati sui termini non interpretati o interpretati dubitosamente) avremmo da proporre quanto segue:

abate **68**, 75. Giusto il raffronto con a. fr. *abeter*; da completarsi però con la correzione di *abate* in *abete*, voluta dalla rima.

asigura **80**, 52 *prende come cosa sicura* (?). Spiegheremmo semplicemente « (si) fida »; cfr. a. fr. *asseürer*.

astata **76**[5], 80 *astuta* (*o* ' *armata d'asta* '). Il raffronto avanzato da G. Contini in questo *Giornale*, CXVII, 1941, p. 71, elimina la spiegazione alternativa tra parentesi.

azimmaturi **173**, 69: *il Cusimano legge* a zimmaturi = a cascinai. Va invece interpretato « forbici »: cfr. F. Gabotto, *Inventari messinesi inediti del Quattrocento*, Catania 1927, p. 52, n. 252; cioè « non servono al sarto, mi pare, né l'arte né le forbici ».

dalatto **131**, 82 *dallato?* Il significato è certo questo: cfr. l. 61; e perciò scrivere *da latto*.

dichino **168**, 74 *declino, al dichino* **147**, 57 *alla rovina* (*?*); cfr. *alchino*. L'espressione *al dichino* « a rovina » è abbastanza comune: « vegnendo il mondo a dichino », Bono Giamboni, *Della miseria dell'uomo* ecc., ed. Tassi, Firenze 1836, p. 100; « una piccola cosa il metterà a dichino », Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, nov.

LXXVI. La stessa espressione è qui al **47**, 53 sec. B, mentre il *dilino* accettato nel testo e nel *Glossario* non dà senso (corr. semmai *diclino*).

dicitanza **127**, 276 *diceria*. Secondo noi è da correggere *ditanza* o *dictanza*; cioè *Torragio la ditanza* « accoglierò l'insegnamento »; e l'ipotesi è confermata dalla metrica.

enperer ... impero **101**[1], 7 (?) *imperatore*. Secondo noi anche qui significa « impero »: *Ciascun per ssé vorà essere impero* « ciascuno vorrà che l'Impero sia per sé, gli venga in potere ».

flaczuni **173**, 62? Correggeremmo, col Bozzo, *faczuni*, pensando che il gruppo *fl-* sia un riflesso mnemonico del precedente *fluczuni*.

focie **59**[1], 7 *origine, fonte* (?). La frase è: *Di belleze era portto e focie*, e l'endiadi assicura il valore comune, anche se qui metaforico, di « foce ».

grido **99**, 18? È allusione alla credenza che i cervi si lascino catturare al grido dei cacciatori: *e come 'l cierbio facie, / ch'escie de la mandra / va a morire a grido loco.*

inpedito **41**[7], 28 ' *appiccato* ' (*Monaci*) *o* ' *impedito, impacciato* '?. Nessuna di queste spiegazioni si adatta al contesto; inoltre la lez. *inpendito* sostenuta dal solo M contro i ben più autorevoli ABC è certo da scartare (il Monaci la adottò, inspiegabilmente, solo nelle *Correzioni*). Per quanto ne venga un paragone inconsuetamente realistico, ci pare che nel brano stia benissimo il significato di « prurito ».

nosé **167**, 454 *difficoltà?* Il Monaci (in M1) pensava, ci pare giustamente, all'a. fr. *noise*.

patuta **57**[3], 28? Nonostante le spiritose obiezioni dello Spitzer, pensiamo avesse ragione Margherita Santangelo a tradurre « sfiorata ». Pensiamo che si abbia qui una continuazione del significato osceno del lat. *pati*, e la conservazione della forma deponente; lo stesso si può forse intravvedere nel *piatita* di **115**[1], 18, che l'A. interpreta dubitosamente « promessa »: è una malmaritata che esclama: *lo giorno che fui piatita / non foss'io nel mondo*. Se l'ipotesi è accettata, si deve correggere *patita*.

pian di monti **79**[2], 48. *Di monti* non specifica *pian*, ma è compl. di provenienza di *fa*; cioè: *fam'esser pian di monti* « di monti mi fa essere piano »; è, sgraziatamente, la solita opposizione: *chi saglie 'n alta serra / vuop'è c'abaso smonte*, **80**, 44-5.

portto, venire a **114**, 2 *agire, comportarsi*. Non vediamo perché abbandonare il significato comune, e ancora vivo.

recorrenole **151**, 138. Il brano suona: *li mastri li visiteno in prima, et recorrenole la salute della anima soa*; evidente che si deve correggere *recordenole* « gli ricordino ».

La *Crestomazia* del Monaci, perfezionata e riportata alla luce dalla lunga dedizione e dalla bravura dell'A., continuerà senza dubbio per molti anni a rendere ottimi servizi a studenti e studiosi.

CESARE SEGRE.

Luigi Malagoli. — *Lo stile del Duecento.* — Libreria Goliardica Editrice, Pisa, 1956; pp. 238.

È un po' difficile precisare che cosa possa intendersi — di primo tratto — per « stile del Duecento »; il titolo ci ha procurato subito perplessità e disorientamento, quando questo volume del Malagoli è venuto a cadere per la prima volta sotto il nostro sguardo; ché non riuscivamo facilmente a dare concretezza storico-stilistica alla astrazione cronologica implicita nella parola « Duecento ». Si sarebbe forse potuto trattare di uno studio linguistico su elementi lessicali, morfologici e sintattici della lingua delle nostre origini letterarie, tali che potessero in certo modo caratterizzare la natura della lingua antica (« la langue envisagée en elle-même et pour elle-même »); o anche si sarebbe potuto trattare di uno studio complessivo sullo stile degli autori del Duecento, con procedimento in certo modo opposto, per caratterizzarli attraverso l'esame linguistico (« Wort und Werk », parola ed opera).

In effetti, le ricerche del Malagoli sono un po' nel mezzo fra un metodo e l'altro, tese, però, assai più verso la seconda via, cioè verso la caratterizzazione stilistica degli autori; e tuttavia esse sono anche costantemente indirizzate a cogliere l'assoluta e generale prevalenza di certi moduli stilistici al di fuori della loro unica sede. In conseguenza è successo che mentre l'autore era tutto intento a dimostrare l'uso generale e costante di taluni stilemi, egli, nelle stesse pagine, fosse poi portato a differenziarlo da autore ad autore, rilevando ovviamente (e implicitamente) inutile quel tentativo generalizzatore ed astraente. Esiste una semantica degli stilemi, come esiste una semantica delle parole; e alla stessa maniera in cui la parola « tavola » o la parola « operazione » possono assumere significati vari ed assai distanti tra di loro (dalla « tavola » di Raffaello alla « tavola » pitagorica; dall' « operazione » poliziesca all' « operazione » aritmetica), così lo stile « segmentato », di cui tanto si parla in questo volume, ha valore assai diverso da scrittore a scrittore; e diverso ancora esso può risultare nell'ambito delle varie opere o dei vari « momenti » di uno stesso scrittore. Lo si chiami pur sempre « segmentato », si tratta evidentemente di semantica assai differenziata, cioè di « cose » diverse. Solo nei limiti di uno scrittore o di un gruppo di scrittori che accettino la stessa poetica è possibile — a nostro avviso — descrivere storicamente uno stile; altrimenti, è fatale che dal corpo vivo dell'arte si astraggano solo le morte parvenze di una sintassi normativa o, al più, di una retorica tradizionale (dallo stile alla grammatica).

D'accordo col Malagoli sulla prevalenza della coordinazione nella sintassi del latino medievale; e d'accordo che questo fenomeno sia « lo specchio di un'intima scansione nella percezione delle cose »;

sia dovuto, cioè, ad una percezione analitica e « frontale », immediata, insomma, della realtà, vista con una nuova vibrazione morale, che vive chiusa in sé e stacca lo spirito dalle cose. D'altronde, l'autore non trascura di riferire e di discutere le molte spiegazioni che sono state date di questa specifica prevalenza paratattica, approdando alla considerazione che dall'amore alla sintassi coordinante deriva lo « stile segmentato », piattaforma comune agli scrittori dei secoli di mezzo fino ai nostri duecentisti. Non v'è dunque soluzione di continuità tra scrittori latini e scrittori volgari; e anzi non vi sarebbe neanche differenza tra prosa d'arte ed elaborata e prosa più elementare, ché il Malagoli giunge ad affermare: « La contrapposizione preconcetta di uno stile elementare e scarno e di uno stile dotto è strumento inadeguato di giudizio: l'espressione letteraria duecentista è viva soltanto nei suoi vari aspetti: paratassi, tono perentorio, tendenza allo scorrere in superficie, non presi separatamente, ma fusi quali sono, in vivo crogiuolo » (p. 63). Ne risulta un inammissibile livellamento stilistico-psicologico, per il quale le *Lettere* di Guittone sono appaiate al *Fiore di Rettorica* di Guidotto e alla *Rettorica* di Brunetto Latini (come precise risultanze stilistiche, si badi, non come « poetica »); la *Composizione del mondo* di Ristoro al *Libro dei sette savi* e al *Novellino* ecc., perché tutte le opere avrebbero gli stessi elementi (stile segmentato, tono perentorio ecc.); senza poi aggiungere che le traduzioni e le rielaborazioni non possono esser messe sullo stesso piano delle opere originali. In questo quadro è sistemato anche Guido Faba le cui esperienze stilistiche non sarebbero dovute alla scuola, ma al « comune ritmo che regola la prosa del Duecento » (p. 61-62); dal Faba, appunto, a Guidotto e al *Novellino*, uguali sarebbero i caratteri dello stile.

Questo « comune ritmo » era già — secondo il Malagoli — nei prosatori medievali, che costantemente si cerca qui di caratterizzare; particolarmente negli scrittori del sec. XI, lo stile segmentato fa tutt'uno col sistematico uso del *cursus* (p. 30). Quando si accettasse quest'affermazione, l'esemplificazione successiva sarebbe persuasiva; certamente più di quanto non lo sia la storia della scomparsa del *cursus*, che sarebbe accaduta con Salimbene (p. 56-57) a causa della « comune sensibilità che soggioga a sé, contemporaneamente, latino e volgare » (p. 57). Ora, si sa che il *cursus* anche dopo Salimbene continuò vigorosamente a fiorire sia nella prosa latina che nella prosa volgare, particolarmente nell'epistolografia e nell'oratoria; ancora le lettere latine di Franco Sacchetti sono ornatissime di ogni tipo di clausola, e non ne sono prive le volgari. Del resto può essere significativo il fatto che mentre a pagina 57 si afferma che « in Salimbene non è più traccia di cursus », a pagina 60 è riportato il seguente brano di lui: « Causa autem huius legationis *creditur hec fuisse*: Innocentius papa Fridericum deposuerat ab imperio, et Parmenses *rebellaverant contra ipsum*; insuper et de civitate sua *eum expulerant*,

et *oppprobriose fugaverant*, et victoriam civitatem suam, quam iuxta Parmam fecerat, *omnino destruxerant*, ita ut nullum penitus de ea *remaneret vestigium* » (le sottolineature che segnano i cursus sono nostre). È assai difficile, crediamo, negare la presenza di clausole in questo brano di Salimbene, anche se non si vogliano accettare quelle con lo scioglimento del quadrisillabo, che pur erano notoriamente ammesse. Al posto del *cursus*, invece, secondo l'autore, ci sarebbe in Salimbene un membretto finale (di vario tipo, ma per lo più costituito da una proposizione), a suggello dei segmenti precedenti in cui si sviluppa il periodo: e questo procedimento è qui chiamato « ritmo chiuso »; mentre « ritmo aperto » è chiamato il procedimento del periodo a segmenti, privo però del membretto conclusivo. Il Malagoli trova in quest'opera il « chiuso », in quell'altra l' « aperto », e particolarmente si effonde sul grosso volume del Malispini, nel quale i due ritmi diventano « due forme dello stile e si espandono in due direzioni diverse; sgorgano da una stessa fonte, lo stile aggiuntivo, e da questo ritraggono ambedue la norma del proprio sviluppo e del proprio carattere » (p. 88). Ecco, dunque, un nuovo « stile », l' « aggiuntivo »: « è uno stile di fatti e si appoggia alla ripetizione della congiunzione *e* » (p. 74). E questo gioco chimico si ripete per il *Tesoretto*, per il *Fiore*, e per la *Divina Commedia*. Infatti, in omaggio sempre al « comune ritmo », alla « comune sensibilità » del Duecento, la poesia è sottoposta allo stesso esame stilistico della prosa; onde vi sarà, conforme al suddetto ordinato gioco di chimismi, « ritmo chiuso » nella *Divina Commedia* come nel *Tesoretto* e nel *Malispini*: « La poesia del Paradiso è tutta inno... ed è tutta descrizione... dall'equilibrio di questi due termini, descrizione e inno, nascon fantasma e stile del *Paradiso*, e ambedue sboccan nell'espressione solenne; ma questa solennità, che si snoda nel modo ampio e fluido dell'immaginare, ha il suo sostegno nel ritmo chiuso » (p. 117). Con lo stesso metodo sono esaminati alcuni famosi episodi del divino poema.

Se vi fosse ancora bisogno di chiarire i traguardi cui conducono strade siffatte, siffatte schematiche astrazioni per gran parte arbitrarie (c'è poi anche lo stile narrativo, la struttura a raggera, il ritmo sostantivatore, la poesia ondosa ecc. ecc.), vorremmo chiedere qual differenza ci sia tra questo esempio di ritmo chiuso: « ... e la insegna di Manfredi presa e strascinata per lo campo, e recata in Fiorenza, e poco stette l'oste che tornò in Fiorenza », ed il seguente di ritmo aperto: « ... onde l'oste si levò a romore... e subitamente corsono alla terra, e quelli dentro, non prendendo di ciò guardia, non furono così tosto all'arme » (p. 86 e 87). O vorremmo chiedere se in questo esempio (ritmo chiuso, p. 65): « ... presono Tripoli, Alexandria, e Damiata e il Conio e Castel Pellegrino e quasi tutto la Terra Sancta, salvo Ierusalem; e aportaro a Cesaria »; se in questo esempio, dunque, non permanga il ritmo chiuso anche senza l'ultima proposizione (il

membretto finale diventerebbe « salvo Ierusalem »). Prove evidenti dell'astrattezza delle misure stilistiche alle quali si vuol ricondurre a posteriori prosa e poesia del Duecento.

Più temperate e più centrate ci sembrano le pagine nelle quali si studia la sensualità e l'accentuazione sensibile del linguaggio, nella tendenza alla sostantivazione e alla personificazione (cap. VI); mentre gli ultimi tre capitoli, dedicati a Iacopone, ai Siciliani e a Guittone e Guittoniani, sono assai ricchi di notevoli, informate e garbate notazioni, quando il Malagoli, dimenticando gli schemi, fa le sue prove immediatamente sul corpo vivo della poesia, appellandosi principalmente al suo sicuro gusto di lettore. È naturale tuttavia che anche queste pagine vivano nel solco tracciato dalle precedenti, e anche per Iacopone, per esempio, si parli di « realtà rappresentata per segmenti » (p. 170); di « periodare che si snoda per monconi » (p. 171); e che dei Siciliani si dica che « lo stile segmentato ha linee più rigide » (p. 189). Il Malagoli si rende ben conto che si tratta di moduli stilistici profondamente diversi; bisognerebbe esser ciechi per non vedere che nei « monconi » di Iacopone c'è una logica interiore, una dinamica, di cui nei Siciliani non v'è traccia. Gli è che all'autore non interessa lo studio dello stile come veicolo alla illuminazione della poesia, né quello della lingua « envisagée en elle-même et pour elle-même »; ma la raccolta di un certo numero di moduli stilistico-psicologici per dar volto ad una astrazione (« Lo stile del Duecento »), nella generosa illusione che essi abbiano di per sé, al di fuori del corpo vivo dell'espressione, autonomia spirituale e storica concretezza.

MARIO MARTI.

GIULIO MARZOT. — *Il linguaggio biblico nella Divina Commedia.* — Pisa, Nistri-Lischi, 1956; pp. 296.

L'intuizione principale, sulla quale poggia questo libro di Giulio Marzot, è da considerarsi fondamentalmente giusta, per varie ragioni: che sia, cioè, da riconoscere nella *Divina Commedia*, accanto alla ricca complessità degli elementi che ci riportano al pensiero e alla sensibilità medievale, al mondo pagano — pur posseduto entro quella stessa sensibilità —, e all'alba dei tempi nuovi (umanesimo di Dante), una robusta e vistosa costante, che genericamente può essere indicata con l'epiteto di « biblica ». Non è intuizione nuova; poiché, con maggiore o minore impegno, dei rapporti tra la *Divina Commedia* e la *Bibbia* si occuparono già molti studiosi in varie pagine o capitoli delle loro opere (si pensi alle grandi sillogi su Dante), e particolarmente il Cavedoni (nei suoi *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la Divina Commedia*, Città di Castello, 1896), insieme col

Proto, lo Zanini ed altri, che limitarono il loro campo d'indagine. Ma il Marzot ci offre dell'argomento una trattazione sistematica ed unitaria, poiché non trascura di riportarsi, quando sia necessario, agli elementi danteschi derivanti dagli altri aspetti della cultura del poeta; e così, fortunatamente, egli non perde di vista l'unità, anche se tanto varia e ricca, della personalità di Dante. Raffronti fra i due libri, con diverso valore « divini », sono cercati dal Marzot prima in un ambito più strettamente psicologico e, diremmo, sensoriale, e poi in un campo più apertamente intellettuale, culturale, morale: dalla « veemenza di affetti » e dalla « forza di sensazione », al senso della vita, della morte, del peccato, fino all'estasi razionale, al gusto dell'enimmatico, all'impeto profetico e apocalittico. Due capitoli d'indagine più dichiaratamente stilistica, dedicati ai tropi e alla metafora, chiudono il volume.

Il materiale, in queste pagine ordinato e illustrato, è veramente massiccio; anzi è da credere che una più controllata misura ed una maggiore essenzialità avrebbero giovato ad una cordialità di lettura e alla persuasività degli assunti e della documentazione. Non tutti gli accostamenti, infatti, sono ugualmente convincenti; e molti è probabile che siano dovuti esclusivamente alla formazione e alla educazione cristiana di Dante; alla sua profonda e sicura coscienza religiosa, insomma, più che a reminiscenze bibliche: « biblismi » se così vogliamo chiamarli, assolutamente e lontanamente indiretti. Molti altri accostamenti son dovuti, crediamo, ad analogia di *res*: « biblismi » di casuale convergenza, non di cosciente e funzionale rievocazione. Ci si permetta di addurre qui alcuni esempi, tratti dalle seconde venti pagine, sui quali può giudicare direttamente il lettore:

p. 20: « e videmi, e conobbemi, e chiamava » (*Purg.* XI, 76); « Eliseus autem videbat, et clamabat... et non vidit eum amplius » (*Reg.* 4, 2, 11).

p. 25: « a noi venia la creatura bella » (*Purg.* XII, 88); « quam pulchri sunt gressus tui » (*C. C.*, 7, 1), tuttavia dubbiosamente.

p. 25: « Biondo era, bello e di gentile aspetto » (*Purg.* III, 107), « dove sorge il ricordo dello sventurato Absalon », afferma l'autore.

p. 31: « Il detto di Farinata: « Fieramente furo avversi ecc. » è animato dallo sdegno di Iehova, che esprime con veemenza la sua volontà di distruzione: « Infremuit contra me dentibus suis », come asserisce Giobbe del Dio persecutore ».

p. 32: « che giova nelle fata dar di cozzo » (*Inf.* IX, 97) sarebbe « il corrispettivo del monito di S. Matteo: « et portae inferi non praevalebunt adversus eam ».

p. 36: « Non rugghiò sì, né si mostrò sì acra - Tarpeia » (*Purg.* IX, 136); « come in *Geremia* l'Egitto, assalito dai nemici, è ' vitula elegans atque formosa ', la cui voce ' quasi aeris sonabit ' »; ma di questo passo, per altro, è ben nota la giusta e sicura derivazione (Lucano III, 154 sgg., anche attraverso i *Fatti di Cesare*).

p. 37: « seguendo come bestie l'appetito » (*Purg.* XXVI, 84); « comparatus est iumentis insipientibus » (*Salmi*, 48, 21).

p. 38: « che la cervice mia superba doma » (*Purg.* XI, 53); « dispersit superbos mente cordis sui deposuit potentes de sede » (*Luca*, 1, 51-52).

p. 39: « tu ricca, tu con pace, tu con senno » (*Purg.* VI, 137); « Populo meus, qui te beatum dicunt, ipsi te decipiunt et viam gressuum tuorum dissipant » (Isaia, 3, 12).

Non è chi non veda l'inconsistenza, non diremo stilistica, ma già soltanto psicologica di siffatti raffronti; come avviene quando (a pag. 94) i versi « il vasello snelletto e leggiero » (*Purg.* II, 41); « ed ei sen gì, come venne, veloce » (ivi, 51); e il bellissimo « de' remi facemmo ale al folle volo » (*Inf.* XXVI, 125) son giudicati come « immagini che provengono dalla nautica degli Ebrei, a loro volta ammirati della destrezza dei navigatori egiziani (« Vae terrae cymbalo alarum, quae est trans flumina Aethiopiae, qui mittit in mare legatos, et in vasis papyri super aquas! Ite, angeli veloces » (*Isaia*, 18, 1, 12); o come quando (a p. 92) le « vive travi » appenniniche sono accostate ai cedri del Libano, i ruscelletti « che discendon giuso in Arno » al « puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano », il bel San Giovanni al tempio di Salomone invocato nella cattività, e la « grave mora » alle « rustiche sepolture di sassi sovrapposti, che segnano la storia dell'uomo nei deserti di Palestina ». Naturalmente, ci sono anche gli accostamenti azzeccati e calzanti (e sono molti e notevoli); non mancano altri presentati dall'autore stesso in forma perplessa e dubitativa; ma è indubbio che avrebbe giovato al volume, in ogni senso, una più misurata sicurezza.

D'altra parte, una distinzione chiara, a nostro avviso, sarebbe stata necessaria tra un linguaggio biblico originario in Dante, suo proprio, alle primitive radici della sua stessa anima e della sua ispirazione; il quale con la Bibbia non ha parentela di reminiscenze, ma ha solo « affinità elettiva » (piglio profetico, apocalittico, le invettive dolenti, ecc.); ed un linguaggio di evidente, sicura, chiara derivazione. L'uno e l'altro, in modo generico, ci sembrano qui mortificati in una ricerca di fonti in un gioco (interessante, anche, curioso, avvincente, ma tuttavia alquanto futile) di dare e di avere. Ed invece il primo avrebbe potuto ricondurci attraverso un sapido esame stilistico ad una delle più robuste motivazioni del poema, ed il secondo avrebbe potuto guidarci nell'officina dell'artefice e nel cuore del poeta, qualora l'attenzione fosse stata rivolta a notare il nuovo valore assunto dalla reminiscenza, dalla citazione, dalla rielaborazione, dalla traduzione biblica nel corpo vivo della poesia dantesca (si pensi, fra l'altro, agli esempi del *Purgatorio* più volte tratti dai Libri Sacri o ispirati da essi). Le fonti, invece, qui sono ordinate e ricostruite secondo un gruppo di contenuti (nel Cavedoni erano catalogate per Canti), che ben poco aggiungendo alla conoscenza

della personalità di Dante, non risultano neanche molto utili all'illuminazione della sua poesia; e gli accostamenti rimangono, per conseguenza, le più volte, giustapposti ed esteriori.

Un problema di fondo vogliamo, infine, toccare a proposito dei rapporti tra il poema dantesco e la Vulgata. Particolarmente nei due ultimi capitoli (dedicati, come s'è detto, ai tropi ed alla metafora) taluni procedimenti stilistici (comparazione, tecnica dei legami, apostrofe, allitterazione, parallelismo, certi particolari usi della metafora...) sono riportati alle fonti bibliche. Veramente, erano procedimenti molto in uso negli scrittori del Duecento e risalivano — come si sa — alla tradizione latina medievale e quindi *anche* al latino della Vulgata; comunque, è presumibile che essi abbiano poco che vedere con la Bibbia in lingua originaria e con il suo spirito informatore. Il contatto di carattere più strettamente tecnico-stilistico, perciò, tra Dante e la Vulgata (per es., parallelismo, allitterazione, uso dei legami) sarebbe da considerare non tanto come contatto fra Dante ed il « linguaggio biblico », quanto fra Dante e la tradizione retorica medievale. Gerolamo stesso, insomma, obbedisce — traducendo con una certa libertà da quella che egli chiamava « Hebraica veritas » e rispettando la natura della lingua del suo tempo, come affermano i più autorevoli trattatisti — ad esigenze psicologiche e stilistiche analoghe a quelle cui contemporaneamente obbedivano Agostino e Prudenzio. Forse, e almeno nei casi suindicati, occorreva sentire i rapporti Dante-Bibbia sull'unica piattaforma del latino medievale; o che, comunque, essi fossero accompagnati e moderati con il ricordo del contributo — più probabilmente decisivo — della scuola e della retorica tradizionale.

MARIO MARTI.

B. L. ULLMAN. — *Studies in the Italian Renaissance.* — — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, in-8°, pp. 398.

Gli studi raccolti in questo volume sono dedicati quasi esclusivamente a questioni molto puntuali riguardanti sopratutto la diffusione di certi testi classici nella cultura umanistica italiana e le vicende di alcuni manoscritti medioevali e umanistici. Essi rappresentano degnamente la lunga attività di ricerca che l'Ullman, professore dell'University of North Carolina, ha dedicato ai problemi dell'Umanesimo italiano: già pubblicati, nella loro maggioranza, su riviste filologiche americane, dal 1910 in poi, meritavano di essere ripresentati all'attenzione degli studiosi europei, ricchi come sono di utili contributi e precisazioni intorno a particolari spesso importanti

per la storia della cultura e dell'erudizione degli umanisti italiani dei secoli XIV e XV, del Petrarca e del Salutati, sopratutto. L'U., che si propone esplicitamente di seguire le orme di quel grande erudito e ricercatore che fu Remigio Sabbadini, rivolge anche lui il suo interesse, come già lo storico del ciceronianesimo nell'età della Rinascenza, in prevalenza alla fortuna degli scrittori classici latini presso gli umanisti italiani. Ed evita in ogni modo di allargare troppo l'orizzonte della sua ricerca affrontando il problema della definizione unitaria ed « essenziale » del Rinascimento o dell'Umanesimo, convinto che si tratta di termini troppo complessi per poter essere costretti, senza pericolose semplificazioni e distorsioni, nei confini di un'interpretazione derivante piuttosto da esigenze sistematiche e dall'accettazione di una certa prospettiva di « filosofia della storia » che dal contatto effettivo coi testi e i documenti. Sarebbe troppo facile, e ingiusto, attribuire tale atteggiamento alla generica incapacità dell'erudito a considerare i fatti stessi che egli viene indagando in una visione storica di più vasto respiro, dalla quale quei « materiali » ricevano significato e valore: se le ingenuità del vecchio metodo storico sono state già confutate da ben più che cinquant'anni, l'esigenza di saggiare criticamente la validità dei concetti storiografici, apparentemente più sicuri e pacifici, attraverso una ripresa e un arricchimento del materiale documentario è esigenza viva e attuale, e in particolare a proposito dell'Umanesimo, e della Rinascita in genere. Mentre i discorsi intorno ai concetti di Umanesimo, di Rinascimento, di Medioevo etc. si fanno troppo spesso sempre più vaghi e astratti, discussioni generiche che si innestano soltanto su altre discussioni altrettanto generiche e si estenuano nello sforzo di trovare nuove combinazioni ai risultati di ricerche erudite ormai vetuste, perdendo sempre più pericolosamente il contatto coi testi e coi documenti dell'epoca, quanti, come l'U., affrontano da vicino, anche con minute ricerche di carattere erudito, tali documenti, o procurano dei troppi testi ancora inediti o mal editi edizioni critiche (e l'U. ha pubblicato recentemente un'utilissima edizione dell'opera capitale di Coluccio Salutati, il *De laboribus Herculis* nella collezione del « Thesaurus Mundi », 1951), vanno salutati con particolare attenzione e gratitudine.

Tanto più che, del resto, non mancano anche in questo libro pagine e capitoli dedicati al problema della valutazione critica del concetto di Rinascita (il primo capitolo: *Renaissance - the Word and the underlying Concept*, pp. 11-25), a quello delle origini dell'Umanesimo italiano (*Some aspects of the origin of italian Humanism*, pp. 27-40), a quello della valutazione della storiografia umanistica (*Leonardo Bruni and humanistic historiography*, pp. 321-44), dove l'U. prende posizione anche di fronte a certe interpretazioni complessive.

Nel saggio introduttivo, che costituisce il primo capitolo del libro (e fu già pubblicato negli « Studies in Philology », 1952), l'U. pole-

mizza contro le interpretazioni della Rinascita tendenti a negarle ogni effettiva originalità nei confronti della cultura medioevale: pur rifiutando la celebrazione burckhardtiana della Rinascita quale assolutamente originale e « moderna » antitesi del Medioevo egli tiene a riaffermare e a mettere in evidenza gli aspetti originali e fecondi di sviluppi di un movimento che effettivamente rinnovò la cultura italiana dal secolo XIV in poi, anche se solo un lato di esso viene sottolineato dal termine che tradizionalmente lo definisce, termine di origine francese, e tardo rispetto alla realtà del fenomeno storico, una delle varie metafore usate dai contemporanei per designarlo. Nel cercare di rendersi conto di ciò che tale fenomeno ha significato per coloro che ne parteciparono e per i contemporanei, tutti, fautori o avversari, coscienti del suo valore (o disvalore) di novità rispetto alla cultura dominante, l'U. trova che i motivi più costantemente presenti nelle opere dei primi rappresentanti della Rinascenza sono la celebrazione della poesia come compendio e culmine di ogni arte umana e l'annuncio del risveglio della poesia antica e del suo ritorno, quasi da un lungo esilio, in patria. Poeti essi stessi e lettori devoti di poeti classici, i primi umanisti usano largamente di queste metafore della resurrezione e del ritorno dall'esilio: l'U. cita ad esempio i versi di Benvenuto de' Campesani in occasione della scoperta di un codice di Catullo (« Versus domini Benvenuti de Campexanis de Vicencia de resurectione Catulli poete Veronensis », dice il titolo, mentre nell'*incipit* appare il motivo del postliminium: « Ad patriam venio longis a finibus exul »); e poi l'epistolario di Coluccio Salutati (IV, 244); ciò che il Boccaccio (nella *Vita di Dante* e altrove), Filippo Villani nel *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, Sicco Polenton nella sua storia della letteratura latina, dicono di Dante come colui che risvegliò le Muse dal sonno millenario. Se il termine Rinascita va riferito soltanto al rinascere della poesia antica, questa funzione di risvegliatore che gli uomini della Rinascita stessa (o almeno i suoi primi rappresentanti) attribuiscono a Dante potrebbe essere un argomento per quanti rifiutano la contrapposizione Rinascita-Medioevo; oppure una suggestione a far terminare in Dante il Medioevo e iniziare la Rinascita. È, in ogni caso, un motivo, secondo l'U., per affermare che il nuovo Umanesimo incomincia nell'età di Dante, anche se non ha avuto rappresentanti di rilievo prima del Petrarca (p. 20). Dall'esperienza poetica e letteraria il concetto di qualcosa che rinasce e si risveglia dopo secoli di oscuramento passa alle arti figurative, con le lodi del Boccaccio e di Filippo Villani a Giotto e alla pittura fiorentina di aver richiamato in vita l'imitazione della natura. Ciò che, secondo l'U., caratterizza in tal modo l'Umanesimo non è la mera ripresa del latino ciceroniano, ma quella della forma e del pensiero degli scrittori antichi in molte direzioni, ad opera di laici (giuristi e notari in prevalenza) poco aperti agli interessi filosofici che avevano dominato la cultura dei secoli precedenti. In confronto

alla filosofia del secolo XIII l'Umanesimo di quello successivo appare all'U. speculativamente poco dotato e il suo contributo alla storia della filosofia limitato alla miglior conoscenza filologica di certi testi di Platone, di Aristotele etc. e alla loro traduzione latina. È il risveglio delle lettere antiche che dà il tono anche alle idee politiche: Petrarca, Salutati, Bruni e gli altri umanisti impegnati nella vita politica del loro tempo, nutrono della lettura di Livio, di Cicerone, di Valerio Massimo, le esperienze del mondo comunale italiano.

L'importanza fondamentale del risveglio della letteratura e dei classici per la formazione di quello che, con pericolosa semplificazione, è stato detto *il* Rinascimento (ma che, se si vuol evitare una serie di obbiezioni, andrebbe puntualizzato geograficamente e cronologicamente nell'Italia del secolo XIV), viene riaffermata e studiata dall'U. nel secondo di questi studi (già pubblicato nella « Philological Quarterly », 1941). L'Umanesimo italiano gli appare sopratutto come una reazione alla Scolastica di origine francese e inglese, una lotta, in nome della poesia e dei classici, contro quella che era stata la grande rinascita del secolo XIII, la rinascita di Aristotele. Non è difficile rintracciare le puntate polemiche contro la dialettica e i « toto divisos orbe Britannos » che, dal Petrarca in poi, sino al secolo XVI, gli umanisti si tramandano, quasi come luoghi comuni della loro professione di fede nelle lettere. Ma gli strumenti stessi di questo risveglio della letteratura classica, i manoscritti che gli umanisti italiani strappano alla polvere e all'abbandono in Francia e in Germania, sono eredità di un'altra rinascita degli studi classici, sono i manoscritti copiati in Francia tra il secolo IX e quello XIV. Da questo punto di vista lo stabilirsi della corte papale ad Avignone ebbe importanza per la diffusione della cultura classica in Italia quanto, in seguito, il concilio di Costanza per la diffusione dell'Umanesimo italiano in Europa. Avignone, intensificando i contatti fra italiani e francesi, come si può vedere ad esempio nell'epistolario del Petrarca, offre l'opportunità dello sviluppo a certe forze che erano latenti nella cultura italiana. Una sopravvalutazione della funzione della Rinascenza francese della cultura classica per la nascita dell'Umanesimo italiano del secolo XIV sarebbe però fonte di pericolosi errori: oratori e scrittori del vecchio Umanesimo hanno in genere la tendenza, tipicamente medioevale, a leggere nei florilegi, nei manuali e nelle enciclopedie quegli autori che gli umanisti italiani cercano di trovare nei loro testi più completi, di prima mano. E, ciò che sembra ancora più caratteristico, i nuovi umanisti trovano in un autore classico non solo un modello da imitare, talvolta in maniera esclusiva, ma anche un maestro di vita, una fonte di ispirazione morale. Si pensi a ciò che significa Cicerone, come stile e come pensiero, per il Petrarca, padre del nuovo Umanesimo.

A proposito dell'atteggiamento del Petrarca nei confronti di Cicerone e degli altri suoi « autori », l'U. sottolinea la importanza di

una nota autografa dello stesso Petrarca che egli studia nel sesto capitolo di questo volume (pp. 117-137; già pubblicato in « Transactions of the American Philological Association », 1923). Si tratta della lista di libri che il paleografo Delisle segnalò sessanta anni fa, scritta di pugno del Petrarca su un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. lat. 2201, contenente il *de anima* di Cassiodoro e il *de vera religione* di Agostino), nella quale l'umanista ha lasciato, in tre epoche successive, una preziosa dichiarazione delle sue preferenze letterarie. Il titolo che vi è premesso va letto, secondo l'U., così: « Libri mei peculiares, ad reliquos non transfuga sed explorator transire soleo »: non si tratta quindi, come, leggendo diversamente, pensarono il de Nolhac e il Sabbadini, di un catalogo completo dei libri posseduti in un certo momento dal Petrarca, ma piuttosto del piano di una biblioteca ideale comprendente gli autori più cari, le letture più desiderate, le fonti più consuete della sua ispirazione e della sua cultura. L'analisi che l'U. fa di questo catalogo in relazione alle vicende della biblioteca del Petrarca, alle citazioni più ricorrenti negli scritti e nell'epistolario è un contributo veramente utile alla storia della spiritualità e della cultura dell'Umanesimo. Tra i « libri peculiares » del Petrarca la parte di maggior rilievo è naturalmente quella di Cicerone: accanto a lui, Seneca, i libri morali di Aristotele, gli storici (Livio, Valerio Massimo, Giustino, Floro, Sallustio, Suetonio, Festo, Eutropio), gli eruditi come Macrobio e Aulo Gellio, i poeti (Virgilio, Lucano, Stazio, Orazio « presertim in odis », Ovidio « presertim in maiori », ossia nelle Metamorfosi), i grammatici antichi (Donato, Prisciano). Ma non manca qualche nome di ben diversa origine, Papia e persino il *Catholicon* di Giovanni Balbi da Genova, un trattato di dialettica (et nihil ultra) ed uno di astrologia. Due soli gli scrittori cristiani di rilievo, Boezio e Agostino: ma sull'importanza di quest'ultimo per tutta l'opera del Petrarca non è certo il caso di soffermarsi.

Uno degli aspetti più interessanti del problema che l'affermazione dell'autonomia della cultura umanistica rispetto a quella del Medioevo impone allo storico, è la conservazione e la tradizione dei testi classici nella stessa cultura medioevale. In uno studio dedicato alla biblioteca della Sorbona (*The Sorbonne Library and the Italian Renaissance*, pp. 41-53, già pubblicato in *The Septicentennial Celebration of the Founding of the Sorbonne College in the University of Paris*, Chapel Hill, 1953), l'U. esaminandone il catalogo del 1338, sottolinea il fatto che accanto ai ben più numerosi libri di teologia, ai grammatici (Prisciano, Huguccio, Isidoro etc.), ai testi più correnti nelle scuole medioevali, come Catone, Theodulo, Aviano, Panfilo etc., non mancano i classici che gli umanisti studieranno con più fervore, le *Metamorfosi* e i *Fasti* di Ovidio, Persio; accanto alle traduzioni di Aristotele e dei commentatori, qualche traduzione di Platone (non solo il *Timeo* ma anche il *Fedone*), le opere retoriche e filoso-

fiche di Cicerone, Seneca, Valerio Massimo, Plinio etc. Raccogliendo nei suoi fondi più antichi le donazioni di Gerardo e Stefano di Abbéville e di Riccardo di Fournival, la biblioteca della Sorbona veniva forse così a custodire una parte dei tesori librari della famosa abbazia di Corbie e a servire anch'essa da tramite fra l'antichità classica e il nuovo Umanesimo. Un esempio di ciò si può vedere nel fatto che da un codice compreso nel catalogo 1338 della Sorbona deriva la traduzione di Enrico Aristippo del *Fedone* che il Petrarca lesse e annotò di suo pugno (si veda di questa traduzione la recente edizione critica di L. Minio-Paluello nel « Corpus Platonicum Medii Aevi »: « Plato Latinus », vol. II, *Phaedo interprete Henrico Aristippo*, Londinii 1950), e un'altra copia (Vat. lat. 2063) posseduta da Coluccio Salutati. E lo stesso processo indica qui (p. 49) l'U. per il Properzio copiato dal Petrarca e poi dal Salutati; e per il Tibullo dello stesso Salutati.

Nel capitolo quarto (*The post-mortem adventures of Livy*, pp. 55-79, conferenza già pubblicata nel Bollettino dell'Università della Carolina del Nord nel 1945) c'è un interessante racconto delle ricerche intraprese, dall'Umanesimo del '400 in poi, sulle traccie — troppo spesso fallaci — dei libri perduti di Livio. È, dal 1615 (anno del ritrovamento di una parte del libro XXXIII) in poi, una storia di delusioni, e di imposture talvolta, che non permette, bisogna riconoscerlo coll'U., di avere troppa fiducia nel concretarsi, in qualche codice sfuggito sinora alle ricerche, del fantasma di un Livio completo.

Lo studio di Roberto Weiss su Geremia da Montagnone (*Il primo secolo dell'Umanesimo*, Roma 1949, pp. 15-50) ha messo utilmente in luce, nei limiti dei pochi dati a disposizione, il posto che questo giudice padovano occupa nel quadro del preumanesimo del primo Trecento. Pur continuando ad usare i classici come repertori di sentenze morali secondo la tradizione dei florilegisti medioevali, Geremia rivela un atteggiamento nuovo nello sforzo di evitare la citazione di seconda mano, di approfondire sistematicamente la conoscenza dei testi antichi e, sopratutto, di distinguere tra i classici e gli scrittori medioevali: mentre i classici ricevono, nel suo *Compendium moralium notabilium*, l'appellativo di « poeta », i poeti da Aviano in poi sono designati col nome di « versilogus » o « doctor grammaticus ». Nello studio che in questo volume l'U. pubblica intorno alle citazioni di Catullo fatte da Geremia (*Hieremias de Montagnone and His citations from Catullus*, pp. 81-115; rielaborazione di un articolo già pubblicato nel 1910 in « Classical Philology ») le osservazioni del Weiss a proposito dell'atteggiamento che si può dire umanistico del bibliografo padovano sono confermate e ulteriormente circostanziate. Soltanto ai classici Geremia attribuisce l'appellativo di « philosophi » (Platone, Isocrate, Aristotele, Teofrasto, Seneca, Macrobio, Proclo): Boezio ha pure tale appellativo ma anche quello di « religiologus » e così viene accomunato agli autori delle Scritture, ai Padri, agli

scrittori religiosi del Medioevo, costantemente definiti così. Tutta una nuova prospettiva storica si delinea così, anche da questo punto di vista, nel florilegio di Geremia da Montagnone. La maggior parte del discorso che l'U. fa in questo suo studio è dedicata alle citazioni catulliane che si trovano nel *Compendium*, del quale egli studia un certo numero di mss. prima non esaminati. L'apparire di citazioni di Catullo rappresenta un'altra novità rispetto alla cultura dei secoli precedenti: il fatto che esse compaiano solo in un certo numero di mss. del *Compendium* non significherebbe, secondo l'U., che si tratti di aggiunte fatte dopo la morte dell'autore ma dell'esistenza di una seconda redazione probabilmente databile tra il 1310 e il 1315 (Geremia morì nel 1320-21). La discussione intorno alla fonte delle citazioni catulliane del *Compendium*, pur essendo interessante per intendere il modo in cui venivano letti i Mss. dai primi umanisti, è tuttavia più importante per la storia della tradizione manoscritta di Catullo che per quella della cultura umanistica, e non è il caso di esporla più ampiamente qui.

Al Petrarca sono dedicati i tre studi che seguono: del sesto abbiamo già parlato, il settimo è dedicato alla storia della composizione del *De vita solitaria* e del codice Vat. lat. 3357, un tempo stimato autografo del Petrarca e poi attribuito in parte alla mano di Coluccio Salutati (pp. 139-180; già pubblicato nella *Miscellanea Giovanni Mercati*, Città del Vaticano 1946, vol. IV). L'U. studia questo codice vaticano e un codice fiorentino (Naz. Conv. soppr. I. 1. 28) che con esso faceva parte di un volume miscellaneo, come notò a suo tempo il Rajna; e per ambedue esclude che siano, anche parzialmente, di mano del Salutati, o anche appartenuti alla sua biblioteca. Negando ad essi il troppo credito già attribuito, egli ritiene che la copia vaticana del *de vita solitaria* possa tuttavia essere stata esemplata sull'originale ed inviata dal Petrarca a qualche amico fiorentino. Lo studio di un codice sivigliano (Colomb. 84-1-5) e poi quello del più antico catalogo della biblioteca fiorentina di S. Marco (ora a Modena) gli permette di delineare la storia del codice miscellaneo completo, diviso, in una data probabilmente molto vicina all'inizio del secolo XVI, nei due attuali tronconi, vaticano e fiorentino.

Nel saggio seguente (*Petrarch's Acquaintance with Catullus, Tibullus, Propertius*, pp. 181-200), pur riconoscendo la giustezza del criterio affermato dal Bosco, dell'impossibilità di concludere, dal fatto che il Petrarca citi un certo autore, al fatto che abbia effettivamente posseduto un ms. di tale autore, l'U. sostiene che si può constatare anche l'inverso, ossia che l'umanista ha posseduto e usato dei testi da lui di rado citati. Questo è il caso del Properzio, « de bibliotheca illius celeberrimi viri », dal quale fu copiato per conto del Salutati il ms. F di questo autore (Laur. 36, 49), e che contiene emendazioni da attribuirsi al Petrarca stesso. E sebbene manchino

negli scritti del Petrarca citazioni da Tibullo, l'U., fondandosi sullo stretto parallelismo di un passo della settima epistola metrica con dei versi di Tibullo quali sono riportati nei florilegia, conclude che Tibullo sia stato letto dall'umanista appunto in un florilegio. Quanto alle citazioni di Catullo, numerose anche se a volte di seconda mano, esse provano che il Petrarca deve aver avuto tra mani un ms. completo.

L'interessante supplemento alla monumentale edizione dell'epistolario del Salutati pubblicata ormai più di mezzo secolo fa da Francesco Novati, che l'U. inserisce in questo suo volume (*Observations on Novati's Edition of Salutati's Letters*, pp. 201-240), costituisce un aggiornamento delle preziose note del Novati non solo in relazione ai riferimenti classici e alla letteratura contemporanea, ma anche alla biografia di Coluccio e dei suoi corrispondenti e ad un certo numero di mss. non usati nell'edizione.

Al Salutati si riferiscono anche i cinque studi seguenti. Studiando il ms. Laurenziano (Asbh. 942) del *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani, di pugno dell'autore e con correzioni di questi e del Salutati (*Filippo Villani's Copy of His History of Florence*, pp. 241-247), l'U., dopo aver escluso che l'Eusebio cui l'autore si rivolge nelle lettere che accompagnano l'opera si possa identificare con Coluccio, esamina le correzioni di questi sia come documenti del suo gusto letterario e della sua valutazione della storia fiorentina sia come testimonianza intorno alla sua stessa biografia.

È noto che gli ultimi mesi della vita di Coluccio Salutati furono occupati nella discussione con Giovanni Dominici intorno al valore della poesia degli antichi. Qui, sulla base di due mss., uno fiorentino (Laur. Gadd. 90 sup. 41, 2) e uno parigino (Paris. lat. 8573), l'U. pubblica il testo completo della lettera di Giovanni di S. Miniato ad Angelo Corbinelli, della quale soltanto qualche brano riportarono a suo tempo il Novati (*Epistolario di C. S.*, IV, pp. 170 sgg.), il Coulon nella sua edizione della *Lucula Noctis* e, ben prima, il Mehus (*Ambr. Traversarii... Epistulae*, Florentiae 1759, p. CCXCII). Anche se non molto importante per se stesso, è un documento non trascurabile della polemica intorno all'Umanesimo, sia per la risposta che provocò del Salutati, sia per lo sviluppo ulteriore della discussione, che spinse il Dominici a scrivere la *Lucula Noctis*. Come risulta dall'inizio della lettera, il camaldolese scrive allo scolaro di Coluccio convinto di aver costretto al silenzio il cancelliere fiorentino e che non gli resti più altro se non vincere del pari il discepolo Corbinelli, ultimo superstite difensore della bellezza sensuale della poesia. All'amore per le bellezze della poesia classica e per la mitologia, frate Giovanni oppone le autorità di Agostino, di Gerolamo e di Boezio, e invita a cercare la bellezza nella Scrittura e nei Padri piuttosto che negli scrittori pagani: « Hec omnia non solum vanitas et vanitas vanitatum sed in ore Christicole pene blasfemie sunt idolorumque ignota cultura,

que velut monstruosa portenta mentem inquinant, mores dissipant, et si quid boni animo possides huius peste veneni perimetur » (p. 252, 43-48).

Nel capitolo successivo (*The Dedication Copy of Giovanni Dominici's « Lucula Noctis »*, pp. 257-277, già pubblicato in « Medievalia et Humanistica » 1943), l'U. ci parla della copia di dedica della *Lucula Noctis* (ora nella Biblioteca dell'Università di Chicago, Ms. 831), da lui stesso identificata nel 1933. Si tratta proprio del codice che ebbe sott'occhio il vecchio Salutati e sul quale si leggono ancora le annotazioni da lui fatte durante la lettura, con le indicazioni degli errori di lessico e di grammatica elencati poi nella lettera al Dominici (*Epistolario di C. S.*, IV, pp. 205 sgg.) che la morte dell'umanista interruppe nel 1406. Com'è noto, questo importante codice è servito di base, grazie all'indicazione dell'U. stesso, a Edmund Hunt, suo scolaro, per la sua edizione critica della *Lucula Noctis* (Notre Dame Ind., 1940) che ha sostituito la vecchia e insoddisfacente edizione del Coulon (Paris, Picard, 1908). Le note marginali lasciate dal Salutati sul codice donatogli dal suo antagonista sono preziose non soltanto perché confermano il testo della lettera di risposta sopra ricordata, ma anche perché fanno intendere meglio il modo in cui l'umanista si accosta ai testi classici e li cita, la sua preoccupazione di leggere questi testi nella loro completezza, in contrasto con l'approssimazione e la tendenza a citare da florilegi che si nota nel Dominici.

A proposito delle due lettere che ci restano di Manuele Crisolora a Coluccio Salutati, e in particolare di quella acefala, già pubblicata dal Lampros dal cod. Volc. 95 della Biblioteca Universitaria di Leida (in « Νέος Ἑλλ. », 1915, pp. 400-403), e dal card. G. Mercati dal cod. Vat. gr. 1368 (in « Rend. Istit. Lomb. », 1918, p. 234), l'U. fa qui alcune considerazioni (*Chrysoloras, Two Letters to Coluccio Salutati*, pp. 279-283) a sostegno di quanto ebbe già a scriverne il Mercati: mettendo in evidenza un luogo del *De laboribus Herculis* (IV, 1, 3, 22) in cui il Salutati si riferisce proprio alla lettera pervenutaci acefala; e segnalando un frammento di un ms. napoletano ora a Oxford (Bodl. Ms. Gr. Mics. 4) dal quale risulta che quella lettera era diretta a Coluccio.

Alcune aggiunte all'edizione del Novati dell'epistolario di Coluccio l'U. fa nel capitolo seguente (*Additions to Salutati's Letters from the Turin Manuscript and Correspondence with Bernardo Moglio*, pp. 285-305), adoperando un codice torinese (H. III. 38) già indicato al Novati da Pietro Fedele nel 1911, qualche mese prima della pubblicazione dell'ultimo volume della sua monumentale edizione. Si tratta di brani, abbastanza lunghi, mancanti ai codici adoperati dal Novati, di lettere indirizzate dal Salutati a Jacopo Tederisi di Bologna (cfr. *Epistolario di C. S.*, II, p. 162, 8), a Bernardo da Moglio (cfr. *Epist.* cit., II, p. 192, 15 e p. 193, 6) in risposta ad una lettera del medesimo, che l'U. pure pubblica qui, da un ms. parigino (N. a. l.

1152, fol. 10 v); della breve composizione poetica inviata da Coluccio al suo maestro Pietro da Moglio (cfr. *Epist.* cit., I, p. 5) nel 1360-61, proprio all'inizio della sua attività letteraria; di una lettera di ignoto allo stesso Pietro da Moglio, nella quale si loda l'eloquenza del Salutati; di un'altra lettera scritta dal Salutati al figlio del fisico Marsilio di S. Sofia (morto a Bologna, intorno al 1405) per inviargli un epitafio in onore del padre, già suo intimo amico; etc. Come si può vedere, il ms. torinese meritava bene di essere tenuto presente dall'editore dell'epistolario del Salutati, e poiché questi non potè farlo, gli studiosi debbono veramente essere grati all'U. per questo contributo ad un futuro supplemento all'edizione Novati.

Nel capitolo seguente (*Poggio's Manuscripts of Livy and other Authors*, pp. 307-319; già pubblicato in « Classical Philology », 1933) sono studiati due codici vaticani di Livio (Vat. lat. 3330 e 3331) che il de Nolhac, spinto dalla attribuzione di Fulvio Orsini, affermò essere stati scritti da Poggio. Secondo l'U. la mano di Poggio non vi è affatto riconoscibile, né ci sono prove che siano appartenuti a lui: mentre sono appartenuti a questo umanista, e anzi copiati da lui stesso, altri tre codici liviani (Vat. lat. 1843, 1849, 1852). Di questi tre codici l'U. indaga la storia e così pure del Laur. Strozz. 96, contenente il *De verecundia* del Salutati con correzioni dell'autore (sul quale il Garin ha condotto la sua edizione, Firenze, 1947) identificando nel Bracciolini il copista anche di questo ms. Un'utile aggiunta a questo saggio è il catalogo dei mss. copiati da Poggio o comunque da lui posseduti (pp. 315-319).

Nel capitolo dedicato a Leonardo Bruni, del quale abbiamo fatto cenno più sopra (e già pubblicato in « Medievalia et Humanistica », 1946), l'U., lasciando per un momento il terreno dell'indagine filologica e paleografica, affronta il problema più generale del valore della storiografia umanistica nei confronti di quella moderna. Facendo sue le idee già sviluppate da E. Santini (*Leonardo Bruni Aretino e i suoi « Historiarum Florentini populi libri XII »*, in « Annali della R. Scuola Normale Sup. di Pisa », 1910) di contro alla svalutazione della storiografia umanistica in genere, e di quella del Bruni in particolare, fatta dal Fueter nella sua storia della storiografia moderna (cfr. trad. it., Napoli 1943, vol. I, pp. 19-26), e ripetute poi dal Croce, l'U., pur riconoscendo nel metodo annalistico il limite della storiografia del Bruni, ne rivendica la modernità. Tale modernità egli vede nel senso che l'umanista ha della storia come guida alla comprensione dei problemi attuali della vita politica; nello sforzo di descrivere il passato non più soltanto da cronista ma da storico, ossia con una certa critica delle fonti e dei documenti (anche se ancora aurorale ed inesperta), con un uso giudizioso degli archivi a sua disposizione e con la preoccupazione di mettere in prospettiva gli avvenimenti narrati considerandoli, sulle traccie del suo maestro Salutati, in rapporto alla tematica della libertà comunale; nella

ricerca delle « cause » degli accadimenti. Da questo punto di vista il Bruni gli appare « the first modern historian » (p. 344).

A ricerche più particolari sono dedicati gli studi seguenti. In quello intorno ai mss. del duca di Gloucester (pp. 345-355, già pubbl. in « English Historical Review », 1937) l'U. riconosce nel codice vaticano Urb. lat. 694 (contenente la seconda edizione del *De laboribus Herculis* del Salutati) un libro già appartenuto alla ricca biblioteca del duca (così legato a tanti umanisti italiani, in particolare al Bruni e a Pier Candido Decembrio), e può così aggiungerlo al catalogo già abbozzato da K. H. Vickers (*Humphrey Duke of Gloucester*, London 1907, pp. 426 sgg.), che egli qui rielabora con altre aggiunte e correzioni.

Aggiunte e correzioni al catalogo dei mss. già appartenuti al cardinale Cusano l'U. fa nelle pagine che seguono (*Manuscripts of Nicholas of Cues*, pp. 357-363; già pubblicato in « Speculum », 1938): alla lista dei 22 codd. del British Museum già conosciuti come provenienti dalla biblioteca del cardinale egli aggiunge altri nove numeri non registrati dal Lehmann, alcuni dei quali possono essere una riprova degli interessi umanistici del filosofo (le lettere di Plinio, Orazio, Lucano, i *Fasti* di Ovidio, Diogene Laerzio nella trad. latina del Traversari).

Gli ultimi due saggi di questa interessante silloge sono dedicati, l'uno (pp. 365-372) ad un esame del ms. di dedica ad Agostino Maffei dell'edizione di Sallustio fatta da Pomponio Leto (Ottob. lat. 2989) e in particolare alla breve *Vita* che l'umanista inserì alla fine dell'edizione; l'altro (pp. 373-82) i mss. provenienti dalla biblioteca familiare dei Maffei di Volterra e attualmente al British Museum, e quelli vaticani provenienti dalla biblioteca dei Maffei trasferitisi nella seconda metà del secolo XIV a Roma. GIORGIO RADETTI.

ERICH LOOS. — *Baldassare Castigliones « Libro del Cortegiano », Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento.* — Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, s. a. (1955), in-4°, pp. 235 (« *Analecta Romanica* », Beihefte zu den Romanischen Forschungen herausgegeben von FRITZ SCHALK, Heft 2).

A quattro anni di distanza dalla pubblicazione della vasta monografia di Vittorio Cian sul Castiglione (1), è uscito recentemente in Germania un ampio volume sul nostro cinquecentista, dovuto ad

(1) *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento: B. C.*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1951.

Erich Loos: *Baldassare Castigliones « Libro del Cortegiano »*. Non si tratta, già, di una monografia sul tipo di quella del compianto Cian, il quale aveva preso in esame la vita e l'opera del Castiglione e si era trattenuto con molta dottrina e con numerose osservazioni sull'uomo, sullo scrittore latino e italiano e sull'artista. Il libro del L., infatti, s'incentra nello studio del *Cortegiano* ed è soprattutto vòlto a lumeggiare il mondo morale e la concezione dell'esistenza, propria del nostro autore, anche in relazione all'etica del Rinascimento. Ma se questo è lo scopo precipuo del L., occorre pur dire che tutti gli altri motivi, dai quali non può prescindere un volume che voglia avere un carattere di compiutezza monografica, sono da lui accennati o trattati, e sia pure in funzione diretta del suo assunto fondamentale.

Prima di passare ad alcune considerazioni particolari, riteniamo opportuno riassumere brevemente il contenuto del lavoro del L., certi di far cosa utile ai nostri lettori. Dopo aver ricordato i più autorevoli studiosi italiani e stranieri del Castiglione, il L. si sofferma sulle quattro principali interpretazioni del *Cortegiano*, proposte sinora dalla critica: e cioè come un quadro o uno specchio della società del Cinquecento, come un'opera di carattere moralistico, come un libro d'intento educativo e infine come un'opera artistica e idealizzante. Segue un esame della situazione politico-sociale dell'Italia e dell'Europa durante il Rinascimento, e dell'ufficio allora avuto dall'uomo di corte. Della biografia del Castiglione, che occupa tante pagine nel libro del Cian, il L. sottolinea solamente i fatti che ritiene di maggiore rilievo e si limita a delle brevi osservazioni sulle opere minori e sulle lettere dell'autore lombardo.

Lo studio del *Cortegiano* è preceduto da alcune considerazioni filologiche sulla « storia esterna », sugli abbozzi, sulle varie redazioni e sulla stampa dell'opera; e continua con la chiarificazione e definizione critica di quei concetti essenziali, che si pongono alla base della visione della realtà e della vita, peculiare del Castiglione. Così, il L. discorre dei concetti di « natura », « fortuna », « libertà », « anima », « virtù » e « felicità »; della « vita attiva » e della « vita contemplativa »; e ancora dei concetti di « amicizia », « nobiltà », « convenienzia », « onore », « dignità », per passare infine allo studio delle « virtù cardinali » e delle altre qualità umane, di cui il Castiglione parla nel suo libro: « prudenzia », « giudicio », « magnanimità », « magnificenzia », « generosità », « liberalità », « continenzia », « mediocrità », « misura », « umanità », « mansuetudine », « gentilezza », « gravità », « sprezzatura », « leggiadria », « grazia », ecc. Pure i concetti di « bellezza », « bontà » ed « amore » sono oggetto d'uno speciale esame da parte del L.; e lo stesso va detto dei concetti di « fama », « gloria » e « laude ». Chiude questa parte del libro un capitolo sulla questione della lingua e su alcune altre questioni, poste nel *Cortegiano* e variamente connesse alla coeva e anteriore trattatistica, come quelle

della superiorità delle « lettere » o delle « armi » e della priorità della « pittura » o della « scultura ».

Il L. effettua un'indagine minuziosa e diligentissima degli anziaccennati concetti (e diciamo pure « concetti-guida » e « concetti-mito »), procurando di mettere in luce il genuino significato che ad essi dà il Castiglione e, inoltre, di stabilire quanto alla loro determinazione abbiano contribuito le « fonti » classiche, medievali e rinascimentali. È ben vero che in tale parte del suo volume il L. ha potuto trarre largo profitto da ciò ch'era stato detto dai varii commentatori del *Cortegiano*, e in ispecie dal benemerito Cian (1), e da alcuni autori di studi particolari (2); ma è vero altresì ch'egli ha avuto modo di fare parecchie nuove osservazioni e di citare dei riferimenti a testi prima sfuggiti, e che è giunto a fissare con lodevole rigore critico i concetti sopra elencati, fondamenti e cardini dell'edificio morale del Castiglione e della sua concezione non solo del cortigiano, ma dell'intera realtà.

Forse questa ricerca del L. può apparire soverchiamente analitica, anche perché condotta in una maniera esteriormente catalogica; tuttavia, ad un simile inconveniente riesce poi ad ovviare quel « tentativo di un'interpretazione d'insieme » (p. 157), eseguito, come vedremo, con obiettività e intelligenza, che costituisce la terza e più notevole parte del volume. Ed è proprio su tale parte che qui desideriamo trattenerci. Il L. afferma anzitutto l'aderenza alla realtà del *Cortegiano*, reagendo così a quegli studiosi che avevano parlato, a proposito del Castiglione, di ottimismo illimitato e di gratuito, idealistico astrattismo; e giustamente fa vedere come l'esigenza dell'ideale, che dà luogo alla delineazione o alla « formazione con parole » del cortigiano perfetto, sorga e si svolga proprio da una visione attenta e precisa del momento storico e da un giudizio spregiudicato sull'epoca, oltre che dalla speranza, se non dalla certezza del Castiglione, che la figura da lui descritta e ornata di tanti pregi potesse, prima o poi, tradursi in realtà (cfr. pp. 189-193). Numerose osservazioni sono quindi dedicate ai personaggi del *Cortegiano*, alle sue fonti, alla morale che vi si dispiega, ai princìpi filosofici e politici in esso contenuti; e ancora all'atteggiamento del Castiglione nei

---

(1) Cfr. *Il libro del Cortegiano* del conte B. C. a cura di V. C., IV ediz. riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1947.

(2) Si veda la copiosa e importante bibliografia raccolta nel suo volume dal Loos (pp. 212-230). Il quale, avendo citato varie storie letterarie (e talune anche di carattere scolastico), non avrebbe dovuto tralasciare quelle dello Zonta e del Sapegno; ed avrebbe fatto bene a ricordare anche i seguenti scritti: S. Battaglia, *Difesa del « Cortegiano »*, in *Romana*, I, a. 1937, pp. 160-175; ed E. Savino, *L'eccletismo linguistico in B. C.*, Lecce, Tip. G. Guido & Figli, 1941; oltre, s'intende, alla voce « C. (B.) » del Narducci, *articolo inedito dell'opera del conte Giammaria Mazzucchelli intitolata « Gli scrittori d'Italia »*, in « Il Buonarroti », ser. II, vol. II, ottobre 1877-78, pp. 381-412.

confronti dell'antichità e del proprio tempo, all'interpretazione saggiamente limitatrice ch'egli dà all'umanistico e rinascimentale concetto dell' « imitazione », alla sua concezione del cortigiano e della « donna di palazzo » ed a quanto, in tale concezione, è passato dello spirito classico, dello spirito cristiano e del medievale e cavalleresco codice d'onore, alla posizione dello scrittore mantovano verso la religione e verso la Chiesa ed i suoi ministri, alla funzione del « riso » e delle « facezie » ed alla lingua e allo stile del *Cortegiano*.

Per tutte queste osservazioni, quasi sempre accettabili e nel complesso avvedute ed equilibrate, il L. si giova naturalmente, in larga misura, delle idee elaborate e sistemate dalla critica precedente, parecchie delle quali vanno considerate come degli acquisti ormai definitivi degli studi castiglioneschi. Eppure, anche quando egli riprende o ripete dei motivi già noti (ed il fatto stesso che li riprenda e ripeta significa che si tratta di punti non più, o difficilmente, revocabili in dubbio), è tuttavia da osservare che qualche citazione appropriata del testo del *Cortegiano*, la quale viene a ribadire quanto da lui affermato, o qualche considerazione nuova, o qualche indicazione d'un contatto tra il Castiglione ed altri autori antichi e moderni, attesta sempre nel L. la preoccupazione di riesaminare ogni singolo problema *ex novo*, per conto proprio, e quindi di assumere un atteggiamento critico anche verso le conclusioni sinora raggiunte, rifuggendo da ogni frettolosa genericità compilatoria. È poi da tenere presente che il L. scrive per un pubblico straniero, sicché alcune pagine del suo libro, che a noi possono apparire superflue, quali il riassunto del *Cortegiano* e l'enumerazione, con poche righe di commento, dei diversi personaggi interlocutori, possono rispondere ad un'esigenza di chiarezza didascalica ed esssere, perciò, in qualche modo giustificate.

Tra le osservazioni del L. vanno segnalate quelle sull' « affascinante tono di conversazione di società » (p. 166), proprio del *Cortegiano*, e specialmente dei primi tre libri (vedremo più oltre come il L. sia convinto dell'esistenza di una frattura, e di concezione e di motivi e d'accento, fra i primi tre libri ed il quarto); e sull'uso della mescolanza, capace di diventare armoniosa fusione, dei tre stili (« grave », « mediocre » e « umile »), voluta dal Castiglione per conferire efficacemente al suo libro il sapore, la vivezza e l'evidenza della realtà (cfr. p. 166). Suggestivo ci sembra quanto lo studioso tedesco scrive sulla duchessa Elisabetta personaggio del *Cortegiano*, notando come la « profonda venerazione » che il Castiglione ebbe per lei « fu cagione » del suo « proposito » di raffigurarla « al di sopra di ogni controversia, e in certo modo troneggiante dietro un velario » (p. 169).

Secondo il L. il signor Morello da Ortona e la signora Emilia Pio hanno nel dialogo una funzione speciale, ossia quella di rappresentare il « buon senso », il « sano intelletto umano » (p. 170), il richiamo

alla concretezza, e perciò di troncare certi eccessivi indugi divagatorii, di frenare taluni troppo audaci e liberi voli, e d'impedire che la discussione si areni in sottigliezze sofistiche e dialettiche precluse alla comprensione degli uditori dei ragionamenti e, aggiungiamo pure, dei lettori del libro. Anzi, il L. va più in là, e ritiene che in questi due personaggi sia lecito scorgere, letterariamente adombrato, il medesimo Castiglione, col suo « buon giudicio », la sua avversione all'astrattezza e la sua terrena esperienza di vita. Da parte nostra, non sapremo dire fino a che punto il L. sia nel vero; e pensiamo soltanto che gli interventi (e talora necessari e provvidenziali interventi) della signora Emilia e del signor Morello nella discussione abbiano soprattutto lo scopo di rendere più movimentata e vivace la discussione stessa, ossia di ricondurre questa, con un'abile risorsa letteraria, al senso della realtà: ciò che, del resto, ammette anche il L. Non crediamo, invece, che il Castiglione sia d'accordo con l'atteggiamento « scettico », e addirittura un po' « malvagio » (p. 171) della signora Emilia, la quale scherza sulla teoria, enunciata con ispirata parola dal Bembo, dell'amore platonico nel IV libro, poiché a condividere la posizione bembiana su tale argomento il Castiglione doveva essere indotto, oltre che dalla sua giovanile esperienza di rimatore petrarchista (e solo in termini di amore platonico avrebbe potuto acquistare consistenza letteraria la sua affettuosa devozione per la duchessa Elisabetta, manifesta nei sonetti e nelle canzoni), da quel medesimo senso raffinato, gentile e nobilissimo della femminilità, che si rivela, con tanta dovizia di aneddoti, nel III libro del *Cortegiano*. La celia della Pio dopo l'elevata orazione bembiana (cfr. lib. IV, cap. LXXI) ha cioè per noi, unicamente, un valore, diremmo, contrappuntistico, ossia il còmpito di ristabilire argutamente l'equilibrio narrativo dell'opera, di allentare la tensione e di dissipare lo stupore prodotto dall'alata esaltazione dell'amore divino; ed è, per di più, un'ulteriore « facezia », una facezia in atto, da aggiungere alla ricca esemplificazione sulle facezie del II libro. Il fatto è, a nostro parere, che il Castiglione, nei dialoghi sul cortigiano perfetto, di volta in volta si è trasferito e calato, per la teoria del cortigiano nel conte Ludovico, per quella delle facezie nel Bibbiena, per la trattazione sulle donne nel Magnifico Giuliano, ecc., prestando sempre a questi personaggi un po' di se stesso, ma badando anche a conciliare opportunamente tale personale trascrizione letteraria con quello che doveva essere l'effettivo carattere umano di quei personaggi amici, da lui raffigurati con realistica adesione, come nota il L. (cfr. p. 165 e *passim*), e come già aveva rilevato il Cian (1).

Ci paiono assennate le osservazioni dello studioso tedesco sull' « asistematicità » del *Cortegiano* (cfr. p. 176 sgg.); sulla derivazione

(1) Cfr. *Un illustre nunzio pontificio*, cit., pp. 299-315.

della castiglionesca « mediocrità », oltre e più che dalla « *mediocritas* » oraziana, dalla « *mesòtes* » aristotelica (p. 177); sull'atteggiamento « critico » (p. 181), piuttosto che indiscriminatamente entusiastico e di tipo umanistico, che il Castiglione assume di fronte all'antichità classica, e sull'intuizione, da lui avuta ma rimasta senza sviluppi, dell'evoluzione storica e del « progresso » dei « moderni » rispetto agli « antichi » (cfr. p. 182): intuizione non già filosoficamente fondata, ma suggerita e sorretta dal buon senso. Quello che il L. scrive in polemica col Prezzolini (1) e col Toffanin (2) sul « realismo » del Castiglione (p. 186) e sul suo obiettivo (e talora fin aspro e severo) giudizio sulla situazione politica del Cinquecento è del tutto esatto; e noi in particolare siamo lieti di concordare con lui, poiché abbiamo svolto analoghi motivi nell'*Introduzione* alla nostra recente edizione del *Cortegiano* (3). Tra le pagine migliori del volume del L. collocheremmo quelle in cui si parla dell'ideale « aristocratico » della vita, proprio del Castiglione (cfr. pp. 187-189), della cui *Weltanschauung* « la corte » è, insieme, il centro e il limite; allo stesso modo che l'idea del « piccolo stato » posta a fondamento del pensiero politico castiglionesco (privo d'altronde di una più larga apertura in direzione sociale) determina la debolezza e la fragilità di tale pensiero, tanto più qualora si pensi che nel medesimo tempo il Machiavelli aveva ben chiara l'idea delle « grandi potenze » e degli « stati nazionali » (cfr. p. 189). Non siamo invece d'accordo col L., allorché egli trova contraddistinta da una « grande enfasi retorica » (p. 179) l'orazione finale del Bembo sull'amore, che a noi vuol parere, specie nella sua parte conclusiva, permeata da un autentico *raptus* lirico e artistico: basterebbe a dimostrare questo tono di estatica elevazione dall'umano al divino, profondamente sentita dal Castiglione, la definizione « musica è la donna amata » (lib. IV, cap. LXII), la quale, tutta risolta in una casta e spirituale immagine, par essere veramente l'emblema umano e stilistico delle pagine, assai belle, sull'amore ideale.

Tralasciando altre osservazioni di consenso o di dissenso che ancora si potrebbero fare, ci tratterremo su uno dei punti fondamentali del volume del L., e certo il più importante e originale, pur se non immemore di alcune intuizioni e congetture del Marcello (4) e del Cian (5), anche in relazione al possibile ulteriore progresso degli studi sul Castiglione: intendiamo alludere alla tesi che il IV libro

---

(1) Cfr. *Prefazione al C.*, in B. C. - G. Della Casa, *Opere*, a cura di G. P., Milano-Roma, Rizzoli, 1937, pp. 12-18 e *passim*.

(2) Cfr. *Il Cinquecento*, IV ediz., Milano, F. Vallardi, 1950, pp. 241-245.

(3) Cfr. *Il Cortegiano* con una scelta delle opere minori di B. C. a cura di B. M., Torino, U.T.E.T., 1955, pp. 9-19 e *passim*.

(4) *La cronologia del « Cortegiano » di B. C.*, per nozze Crivellucci-Brunst, Livorno, Giusti, 1895.

(5) Cfr. *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento*, cit., pp. 65-67 e *passim*.

sarebbe stato scritto in un momento successivo a quello in cui sarebbero stati ultimati i primi tre (e si badi che ci si riferisce pur sempre alla preistoria o, se così piace, alla « geologia » del *Cortegiano*, ovvero alle fasi della sua composizione anteriori a quella definitiva, contenuta nel cod. Laurenziano-Ashburnhamiano 409, e quindi affidata alla stampa veneziana del 1528). Già nel citato capitolo, *Osservazioni filologiche sul testo del « Cortegiano »* (pp. 69-72), il L., riprendendo e compendiando quanto era stato affermato dal Cian (1), aveva avuto occasione di rilevare come i tre codici Vaticani 8204, 8205 e 8206 consentono di ritenere che l'opera fosse stata inizialmente concepita in tre libri, e che solo più tardi ad essi fosse stato aggiunto un quarto. A tale congettura *stricto sensu* filologica lo studioso tedesco cerca poi di dare consistenza attraverso un'attenta analisi del contenuto del *Cortegiano*, mettendo cioè in rilievo alcune oscillazioni di pensiero fra i primi tre libri ed il quarto (cfr. pp. 201-207). Così, secondo il L., mentre nei primi tre libri il tono simpaticamente conversatorio, pur con parentesi spesso lunghe di esposizioni teoriche e con pause narrative, descrittive, rievocative e aneddotiche, è generalmente rispettato e mantenuto, nell'ultimo libro prevale l'elemento teorico e l'accento si fa dottrinale; inoltre, mentre nel III libro la teoria dell'amore è sostanzialmente fondata sui testi aristotelici e ovidiani (pur se non senza qualche umore polemico), nel IV libro l'amore è considerato entro un vago alone spiritualistico, platonico-ficiniano (e vi affiora il cristiano concetto della « *charitas* » — prima assente — rincalzato da varie citazioni bibliche, nei libri anteriori largamente sopraffatte dalle citazioni classiche). Infine, mentre nei primi tre libri il cortigiano perfetto è visto come qualcosa di in sé compiuto e autosufficiente, nel IV libro si sostiene che la sua funzione peculiare è quella di educare il principe; ed il principe stesso, che in quei libri era stato ritenuto un'autorità « naturale » (p. 190) e indiscussa, ed elogiato talora con lodi eccessive, nell'ultimo libro è sottoposto a delle critiche spesso acri, né senza un fondo di accorata amarezza; e il Castiglione scorge solo nel cortigiano all'altezza del suo ufficio colui che può indirizzare il principe sulla via del bene.

Ora, alla domanda perché il Castiglione abbia sentito il bisogno di aggiungere ai tre primi libri un quarto, il L. risponde rammentando che lo scrittore poteva avere presente una volta di più il suo Cicerone, il quale ai tre libri del *De oratore*, ultimati nel 55 a. Cr., aveva poi fatto seguire l'*Orator ad M. Brutum* (46 a. Cr.), in un solo libro (cfr. p. 176). Ma più di questa acuta, benché difficilmente dimostrabile ipotesi, a noi interessano le considerazioni del L. sulla storia politica italiana tra il 1515 ed il 1518 e sulla parte che in quegli

(1) *La lingua di B. C.*, Firenze, Sansoni, 1942.

anni si trovò ad avere il Castiglione. Premesso col Cian che il compimento dei tre primi libri, alla fase, s'intende, di manoscritto (e d'un manoscritto ancora, diremmo, allo stato fluido e magmatico), ci riporta verisimilmente al 1515 (1), nel quale anno non avvenne la progettata consegna dell'opera al re di Francia Francesco I — si ricordi a tale proposito il prologo, poi rifiutato, edito dal Serassi (2) —, il L. rammenta come nell'anno successivo si ebbe la spoliazione del ducato di Urbino, consenziente il « Re cristianissimo », da parte di Leone X, e quindi l'assegnazione del ducato al nipote del Pontefice, Lorenzo de' Medici il Minore. Dovette essere, questo, un colpo durissimo per il Castiglione, « una specie di crollo dell'esistenza » da lui sino allora « condotta » (p. 204) e degli ideali che l'avevano alimentata e sorretta: quelli, in primo luogo, del principe saggio e onesto e del cortigiano ideale; tanto più che la rovina politica del duca Francesco Maria della Rovere avrebbe travolto il Castiglione medesimo, rendendolo un « nomade », « privo di pane e di patria » (p. 205), se egli allora non avesse trovato riparo nell'avita residenza di Casatico e consolazione alle sventure politiche dei signori d'Urbino nelle nozze con Ippolita Torelli. Tali dolorosi avvenimenti avrebbero indotto il Castiglione, nota il L., a riesaminare i problemi da lui trattati, procurando di dar loro un'impostazione nuova e più realistica (a parte restando il problema dell'amore), facendo del cortigiano perfetto il consigliere e l' « institutor » del principe. Il compimento del IV libro, assieme alla stesura definitiva dell'opera completa (quella a noi tramandata dal citato ms. Laurenziano, ultimato da un copista, a Roma, il 23 maggio 1524), sarebbe avvenuto tra il 1516 ed il 1518.

È questa, nelle sue linee essenziali, la tesi del L.: tesi che ha senza dubbio del vero, sia perché ci sono effettivamente nel *Cortegiano*, ad onta della sua complessiva, sostanziale unità di contenuto e di stile, alcuni motivi non sempre ben congruenti, sia perché un'opera come quella del Castiglione, composta dalla prima ideazione al compimento entro un arco cronologico di ben nove anni (dal 1509 al 1518), e anche più, se pensiamo che l'invio del codice Laurenziano (largamente riveduto e corretto, e corredato d'importanti aggiunte) alla stamperia di Andrea d'Asolo, assieme alla lettera proemiale al De Silva, risale probabilmente alla « primavera del 1527 » (3), non poteva non ampliarsi cospicuamente, e persino con l'aggiunta d'un intero libro, durante la lunga e faticosa gestazione. Gestazione, soggiungiamo, che doveva necessariamente riflettere stati d'animo,

---

(1) Cfr. *Un illustre nunzio pontificio del Rinascimento*, cit., p. 66.

(2) Cfr. *Lettere* del conte B. C. ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate P. S., in Padova, presso G. Comino, vol. I, 1769, pp. 181-186.

(3) *Il libro del Cortegiano* a cura di V. Cian, ediz. cit., p. 1.

impressioni, idee, esperienze posteriori e sovrapposte a quelle proprie dell'autore, all'inizio della stesura del libro. Né si possono d'altra parte disconoscere il peso ed il valore delle deduzioni storiche del L., sopra accennate. Comunque sia, noi desideriamo ribadire l'idea della fondamentale « unità » (ammessa pure dal L.) del *Cortegiano*, quale si venne determinando sempre più e sempre meglio proprio nel codice Laurenziano, apografo per la stampa, e quale risulta evidente da quel complessivo tono di serenità, di esperta e luminosa saggezza, di armonioso equilibrio umano e artistico, ch'è peculiare dell'intero volume. Ciò non esclude la possibilità che, diremmo, in filigrana, l'opera stessa appaia compiuta in « due fasi » (p. 205); poiché questo giova a mostrare ancora una volta la sapienza armonizzatrice dell'autore nell'atto dell'ultima revisione, il sottile gioco di « velature » con cui egli è riuscito ad attenuare sapientemente le anzidette incongruenze fra i tre primi libri ed il quarto.

Abbiamo voluto fermarci un po' su tale questione, d'interesse insieme filologico e critico, anche per dare un'idea più precisa del libro del L., del metodo da lui seguito, e della serietà con cui ha portato a termine il suo pregevole lavoro. E mentre riteniamo di non errare nell'auspicarne una traduzione italiana, che possa renderlo più largamente noto ai nostri studiosi, ci sembra doveroso affermare, concludendo, che l'opera del L. ha un suo posto ed un suo rilievo nella bibliografia sul Castiglione e non potrà essere ignorata da quanti si occupano criticamente, nel nostro tempo, dell'autore del *Cortegiano*.

BRUNO MAIER.

T. GWYNFOR GRIFFITH. — *Bandello's Fiction*. — Basil Blackwell, Oxford, 1955.

Nella collezione dei « Modern Language Studies » è apparso un accurato studio sulle novelle del Bandello di Gwynfor Griffith, direttore del Department of Italian nell'Università di Dublino: la prima monografia inglese su questo nostro autore, perché l'opera di René Pruvost « Matteo Bandello and Elizabethan Fiction » riguarda più direttamente gli autori inglesi di cui il novelliere italiano è un predecessore. D'altra parte neppure in Italia, secondo lo studioso inglese, è stato fatto molto per soddisfare l'esigenza espressa dal Brognoligo che nel 1911 scriveva: « quasi tutto il cammino è ancora da percorrere circa la valutazione estetica delle Novelle dello scrittore lombardo ». Ed è una sorpresa per lui che dal 1923, cioè dalla pubblicazione dei famosi articoli del Di Francia, nessun libro sia stato pubblicato in Italia che tenti di risolvere i problemi impliciti nelle scoperte di quel nostro critico. Neppure il recente lavoro del Petrocchi fa questo,

« for it consists merely of four essays on various aspects of Bandello's work and does not attempt to face the problems raised in the ' Bandello controversy ' ». Le difese del Brognoligo e del Manginelli sono utilissime, ma circoscritte, e parziali e occasionali sono i contributi del Parodi, del Toffanin, del Croce, del Flora e di altri che il Gwynfor Griffith conosce almeno nelle citazioni del Petrocchi. Di qui il suo desiderio di riprendere da capo l'argomento e di esaminare a parte a parte tutta la controversia sul Bandello, accostandosi soprattutto al Manginelli e sviluppando e approfondendo le sue tesi. Il riesame riguarda anche la vita del novelliere, l'uso che egli fa della storia e finalmente l'utilizzazione delle fonti. Questo ultimo è il capitolo più importante del libro. Il Gwynfor Griffith fa per Bandello quello che il Binni si augurava fosse fatto per l'Ariosto. Esamina cioè le settantotto novelle di cui sono accertate le fonti e le confronta con queste. I risultati cui giunge potranno forse sembrare troppo schematici ed anche troppo categorici. Si giunge infatti ad affermare, con precise statistiche, che possiamo riscontrare sostanziali cambiamenti in cinquantasei delle settantotto novelle esaminate, il che viene a formare il sessanta per cento circa; e che di queste cinquantasei ben quarantasette, cioè l'ottanta per cento circa, riescon migliori delle fonti seguite. Tutto questo non può certo provare che il Bandello sia un gran novelliere, ma può almeno mostrare che il numero delle novelle plagiate o semplicemente tradotte è molto limitato. Gli esempi citati e i confronti effettuati sono quasi tutti convincenti, anche se l'analisi è molto rapida e a volte appena appena accennata. Si leggano, per esempio, questi due passi l'uno di Lorenzo Astemio (*De sacerdote qui quinque vestales pregnantes fecerat*) che dice: « Quod quum antistes audisset, ira et furore succensus, arcessitum ad se sacerdotem vehementer increpuit, perfidum et sacrilegum hominem noncupans, qui templum Spiritus Sancti esset ausus violare. At ille rubore suffusus, quum se aliter defendere nesciret: — Domine, inquit, quinque talenta tradidisti mihi, ecce alia quinque superlucratus sum »; e l'altro del Bandello (III, 56), che così rielabora il testo precedente: « Il vescovo, come intese tale sceleraggine, si fece condurre in Como esso prete ed aspramente minacciandolo lo riprese e gli disse: — Sciagurato che tu sei, tu hai molto bene adoperato il talento che Iddio t'ha dato di predicare ed ammonir le persone a la tua cura commesse. A questo modo si fa? — E rivolto ai suoi disse: — Menate questo scelerato in prigione e non se gli dia altro che pane ed acqua. — Era il prete prostrato in terra, ed alzando il capo, disse al vescovo: — *Domine, quinque talenta tradidisti mihi: ecce alia quinque superlucratus sum* — ».

Giustamente osserva il critico che il Bandello ha migliorato il testo del predecessore (ed anche quello degli altri che hanno narrato lo stesso fatto) giuocando sulla parola *talento*. Ma forse bisognerebbe aggiungere che non si tratta di un semplice miglioramento, ma di un

radicale mutamento, mutamento che è coerente e risponde in pieno alla mentalità spregiudicata e curiosa del Bandello. Per intendere il valore e l'intenzione artistica di quel giuoco sulla parola *talento*, bisognerà tener presente ciò che lo stesso Bandello dice più oltre: « Così adunque, avendo il vescovo fatta menzion di talenti, non parve che si disconvenisse al già condannato prete col detto del sacro Vangelo aitarsi ». Bisogna inoltre tener presente un altro passo che dà veramente sapore e tono tutto bandelliano alla breve novella, ed è quello in cui viene rapidamente accennato al fatto che il prete « che passava quaranta anni, a cui tutta la contrada rendeva testimonio di dottrina e di santa vita », invece di convertire le monache traviate, viene da esse pervertito: « Ma egli vi s'affaticò indarno, perciò che assai più puotero le cinque male femine che un solo prete. Onde andò sì fattamente la bisogna, che elle pervertirono chi loro cercava convertire... ». Il motto di spirito finale, in breve, piuttosto insipido e gratuito nelle precedenti versioni, s'innesta nel modo di pensare e di sentire del Bandello tutt'altro che ascetico e acquista sapore proprio dal confronto tra i testi (e siano essi anche quelli sacri) e i fatti che sono contrastanti e non possono non essere contrastanti, secondo il pensiero e l'esperienza dell'autore.

Il Gwynfor Griffith ha seguito dunque il metodo giusto per risolvere definitivamente la controversia bandelliana sulle fonti. È solo da lamentare che egli nel suo esame sia stato troppo succinto e troppo meccanico, nel senso che talora ha preso in considerazione la pura e semplice trama, senza preoccuparsi del nuovo significato che certi fatti e certe espressioni acquistano nel contesto bandelliano. Ma è sufficiente dimostrare che il Bandello non sia un plagiario per avere la prova che egli sia un novelliere, o, per esprimerci più propriamente, un artista e un poeta? Ed è questo il problema che il critico si pone nell'ultimo capitolo: « Chronicler or Novelliere »? La contrapposizione troppo rigida appare sin dai due passi citati come intestazione del capitolo. L'uno di Tommaso Parodi che dice: « Il Bandello fu un instancabile raccoglitore di fatti diversi e racconti d'ogni genere... Ma la passione di mera curiosità, per la materiale estrinseca molteplicità dei racconti e aneddoti qua e là potuti udire, non è purtroppo che un assai prosaico interesse, in verità. Chiamerei il Bandello un grande raccoglitore dilettante o giornalista romanzesco ». E l'altro di D. P. Rotunda che dice: « The sixteenth century boasts in Bandello the most important story-teller since Boccaccio ». Il Gwynfor Griffith, posta questa alternativa, giunge a una conclusione che dà un po' ragione a tutti. Il Bandello aveva un reale talento di novelliere, benché limitato, ed aveva anche la capacità di dispiegarlo nei suoi rifacimenti. Ma purtoppo ne fece uso infrequente; che è un modo, mi pare, di salvare capre e cavoli. La conclusione più logica forse potrebbe essere che il Bandello ha certo inteso fare opera d'arte, ma che non riesce generalmente ad innalzarsi all'obiettività dell'arte. Il suo libro ri-

mane così un importante documento storico, più che per le notizie materiali che ci dà, per la mentalità e per il gusto che rivela, in cui ritroviamo il pensiero, il costume e la cultura non di un individuo, ma di un'epoca e di una società. GIAMBATTISTA SALINARI.

ANTONIO CORSANO. — *G. B. Vico*. — Bari, Laterza, 1956, in-8°, pp. 242 (Biblioteca di Cultura Moderna, n. 511).

Segnaliamo ai lettori, anche se non rientra propriamente nell'ambito degli studi di letteratura italiana, questo nuovo libro intorno al Vico: non perché il C. si proponga di lumeggiare aspetti del pensiero e dell'opera vichiana che più da vicino ci interessano (il Vico teorico e critico della poesia è relegato non senza ragione ai margini della sua trattazione), ma appunto per questa prospettiva insueta a chi abbia familiare l'interpretazione crociana, e per la quale il libro si fa stimolo efficace a ripensare problemi che sembravano pacificamente risolti, o a meglio intenderne la complessità. Quel che interessa il C. non sono i risultati o le « discoverte » dell'opera definitiva, bensì il travaglio del pensatore, il suo dibattersi fra le opposte posizioni del pensiero contemporaneo, le consonanze e i contrasti con Cartesio, Malebranche, Hobbes, Leibniz, la rigida ortodossia e le sollecitazioni eterodosse: una speculazione non pacifica o rettilinea, in cui si affermano esigenze contrastanti e motivi di diverse tradizioni e che è merito del C. avere illustrato con così vigile attenzione nella sua sinuosità, nei concetti che sembrano contenere in sé la possibilità di varie e opposte interpretazioni, sì da offrire una rappresentazione viva e interessante anche per chi sia sprovvisto di specifica competenza tecnica, di una situazione di cultura, e con essa un documento della partecipazione di un pensatore italiano alla « crisi della coscienza europea » nei suoi riflessi speculativi e insieme dei limiti che quella partecipazione trovava nelle condizioni peculiari della vita italiana.

Ne viene in certo senso assorbita e risolta in un quadro più ampio l'indagine giovanile del vol. *Umanesimo e religione in G. B. Vico*: abbandonata la costruzione psicologica e puramente ipotetica di quel libro anche per le obiezioni inoppugnabili del Nicolini, e rinunciando a entrare in quel che appartiene unicamente alla coscienza individuale, il C. è riuscito tanto meglio che in quelle altre sue pagine a farci seguire il Vico nel cammino che doveva concludersi con la *Scienza nuova*. La quale per l'impostazione del suo lavoro compare soltanto nella non ampia conclusione: e vi compare come il termine di quella « aspra e continova meditazione » ma anche come qualcosa

di assolutamente nuovo nel suo accento anzitutto e in tanti dei suoi problemi. Il C., il quale molto cortesemente ricorda quanto io ebbi a scrivere sullo stile vichiano e giustamente ritiene che nell'interpretazione del pensatore non si possa non tener conto dell'accento stilistico-sentimentale delle sue pagine, si fa forte di quel che io ho scritto sul carattere poetico della *Scienza nuova* per giustificare certa sua perplessità sull'assoluto valore dell'opera in sede filosofica. Forse qualche mia espressione è stata eccessiva, e ora la temperérei: ma il C. mi fa troppo, e non meritato, onore, e non è giusto verso il Vico, quando scrive: « La valutazione più sicura è quella dovuta a chi, come il F., l'ha studiata come opera di alta poesia, stupenda eccezione in epoca così poco poetica ». Non a tanto io miravo (molto più modesto era il mio intento), conscio come ero e come sono, che la « poesia » del Vico non si può disgiungere dal suo pensiero, e che a quel pensiero si debba tener fissa la mente, anche se così vivida di immagini, così possente per *pathos* ne è la formulazione, per dar giudizio di quel che sia e significhi la *Scienza nuova*. E se per tanti suoi aspetti il pensiero vichiano ci si presenta in forma mitica (e di mito sempre meglio che di « alta poesia » sarà da parlare nel caso del Vico), non tanto al limite intrinseco a tale forma converrà guardare, pur rendendosi conto delle ragioni che han condotto il pensatore in questa ultima fase a oltrepassare il confine della pura speculazione, quanto al nucleo concettuale, al profondo motivo di vero che non era dato al Vico raggiungere se non per quella via e che si rivela tuttora fecondo di tanti ulteriori sviluppi. Il C. invece, in queste sue rapide e suggestive pagine, preferisce insistere su quel che gli appare non dico negativo ma problematico nel capolavoro vichiano, sul limite evidente di tante affermazioni e non sulla loro verità: ma forse ad altro lavoro che abbia per oggetto, non più, come il presente, l'*iter ad novam scientiam*, bensì la *Scienza nuova* in sé stessa egli riserva una considerazione approfondita e sistematica del suo contenuto concettuale.

In quel volume, che ci auguriamo voglia darci a compimento dei suoi studi vichiani, egli affronterà, ad esempio, la questione dell'« universale fantastico », un concetto che è chiave di volta della costruzione vichiana, e che egli tocca solo per incidenza, e non nel capitolo sulla *Scienza nuova*, ma alla fine del precedente, per osservare che ad esso il Vico è stato probabilmente avviato dall'« equivoco del termine baconiano *fabula* », che « *ne avrebbe* compromesso forse irreparabilmente il pensiero, preparandolo, così egli scrive, all'altrettanto equivoca, anche se più suggestiva e attraente soluzione dell'universale fantastico ». Gli si imporrà allora forse non più l'« equivocità » di quella soluzione, bensì il suo valore positivo e capitale, ed egli riconoscerà in quel concetto non già una contradizione del pensatore ma l'intrinseca dinamicità, ché è proprio dell'« universale fantastico » vichiano non esser pago in sé stesso, ma tendere ad

altro, a quell'universale a cui la mente pura perviene liberandolo dalla corpulenza della fantasia, né perverrebbe se non le si presentasse in quella forma da cui è suo compito svilupparlo. Riconoscerà pure, io penso, che a tale concezione il Vico è stato avviato non soltanto dalle pagine baconiane sulle « favole » degli antichi ma dalla meditazione sulle poetiche cinquecentesche in genere e particolarmente dalla tanto discussa e tormentata affermazione aristotelica sulla poesia « più filosofica » della storia, che egli ha genialmente inverata facendo dei « caratteri poetici » un momento necessario dello sviluppo della mente. Né rinfaccerà al Vico come nell'ultima pagina di questo libro di non essere stato « capace di fissare con precisione categoriale i caratteri della poesia, ciò che l'avrebbe probabilmente aiutato a dominarla in sé o fuori di sé », riconoscendo che quel problema il Vico propriamente non si era posto e si pone invece come un'istanza ulteriore ai suoi lettori. La felice osservazione del De Ruggiero che egli fa propria, sulla poesia aggettivo sempre e non mai sostantivo per il Vico, è infatti validissima obiezione contro chi identifichi senza residui la sapienza poetica con la poesia, non già contro il Vico stesso, a cui importava la poesia non nella sua purezza ma come forza operante nella storia e che ci ha dato per questo più e meno che un'estetica.

Giustissimo infine quel che egli scrive a proposito dei corsi e ricorsi sull'influenza a cui il Vico non ha saputo sottrarsi, nonostante la novità della sua concezione storica, di un classicismo per il quale la storia romana veniva ad assumere un valore esemplare e che lo avrebbe condotto a formulare quella teoria: ma anche in questo caso sarà da vedere al di là del limite evidente una più intima ragione di quel mito storiografico, una profonda esigenza speculativa che il Vico ha tentato di soddisfare formulando il suo pensiero in quei termini che hanno del naturalistico: e nel carattere naturalistico ben più che nel non superato classicismo mi par si debba ravvisare il limite del concetto mito dei corsi e ricorsi.

Un'ultima osservazione ancora mi conceda il C. a proposito di quanto egli ha scritto non sulla *Scienza nuova* ma su alcune pagine del *De ratione* e della *Vita* del maresciallo Carafa, rilevando opportunamente un problema che stette a cuore al Vico, della diversa saggezza dei filosofi e degli uomini pratici e del compito proprio agli storici della politica: è qui presente certo l'ormai amplissima letteratura dei trattatisti della ragion di stato e della scienza prudenziale, ma io avvertirei in particolare, anche per certi riecheggiamenti testuali, la presenza alla mente del Vico di un autore che egli sempre considerò esemplare, il Guicciardini, « *italicae linguae historicus omnium facile princeps* » (1), della sua « discrezione », della sua *Storia*

(1) *Scritti vari e pagine sparse*, Bari, 1940, p. 17. Interessante anche il giudizio che si legge in una delle note all'*Arte poetica* oraziana, con l'accostamento del G.

che il Vico sembra definire quando delinea il compito proprio dello storico. E per concludere un rilievo bibliografico: della *Scienza nuova* il C. cita l'edizione della collana dei *Classici della filosofia moderna*, non quella posteriore degli *Scrittori d'Italia*, attentamente riveduta dal Nicolini (nel 1928 e poi nel '42): anche il commento di quella più vecchia edizione è stato, come si sa, rielaborato dal Nicolini e pubblicato a parte nei due voll. *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1949-50, che non vedo citati in questo volume. MARIO FUBINI.

SALVO MASTELLONE. — *Victor Cousin e il Risorgimento italiano* (dalle carte dell'Archivio Cousin). — Firenze, Le Monnier edit., 1955; pp. 252. (In « Studi e documenti di Storia del Risorgimento ». Collezione diretta da C. Spellanzon e N. Valeri).

Sono trascorsi sessant'anni da quando l'opera insigne del Barthélemy-Saint Hilaire sulla vita e il carteggio del Cousin aveva messo in luce l'importanza che avrebbe assunto uno studio speciale dei riflessi e degli orientamenti che le idee dell'affascinante pensatore francese avevano suscitato nei circoli intellettuali italiani. Non tardò ad avvedersene Giovanni Gentile che nella *Rassegna* danconiana del 1898 (vol. VI, p. 206) segnalò l'avvenimento e quasi parve suggerire il tema nel titolo del suo articolo « Victor Cousin e l'Italia », né trascurò di tracciare egli stesso, qualche anno più tardi, le linee sommarie del quadro storico. Ne erano germinati gli studi su particolari relazioni con filosofi italiani dovuti a Eugenio Di Carlo, mentre Nino Cortese aveva indicato quale suggestione potessero esercitare le dottrine del Cousin come presupposto degli orientamenti liberali moderati del nostro Risorgimento. Dobbiamo quindi salutare con vivo plauso questo lavoro complessivo che è stato tenacemente condotto a fondo dal M. mediante ricerche tutte di prima mano, cioè con lo spoglio della « Corrispondenza generale » conservata nella Biblioteca Cousin di Parigi e soprattutto con l'indagine compiuta negli Archivi Nazionali di Parigi dove egli ha potuto rintracciare i

---

all'Ariosto: « *facundia*.... Quae ab ipsa nascitur facultate. Ea enim virtus orationis est, qua quae dicuntur, non ab auctore, sed ultro, sive ex se ipsis, atque adeo natura prodire videantur: unde Homeri poëmata et picturae Nicomachi a Graecis αυτόστατα dicebantur; uti Ludovici Ariosti poëma et Francisci Guicciardini apud nos Italos dici possent (vol. cit., p. 54) ».

dossiers personali di eminenti personaggi italiani. La messe raccolta, in lavoro di così largo raggio, davvero rilevante, gli ha consentito quindi una organica e nutrita esposizione che interessa tanto le idee politiche e filosofiche, quanto la cultura letteraria in genere.

Del tutto nuovo il capitolo riguardante gli esuli che in Francia appresero e discussero le teorie del Cousin, le accolsero e poi respinsero ciascuno di essi in funzione d'un proprio credo ideologico o religioso. Tre grandi figure ci appariscono ora arricchite di un tratto nuovo, e sono osservate con attento occhio critico nei moti così diversi del loro pensiero, ma tutti ammirevoli per la coerenza ispirata a un elevato e disinteressato amore dell'idea. Mazzini esule s'infiamma d'ammirazione per i corsi del Cousin e vede dal suo eclettismo sanato il dissidio fra umanità e nazione, fra Europa e Italia; vi legge la formula dialettica, dinamica e risolutiva nella ricerca del progresso dell'Umanità verso il suo ultimo fine. Col radicarsi poi in lui dell'idea repubblicana integrale, il Mazzini scopre che il rinnovamento bandito dal Cousin non era che moderatismo in politica, gli appare nella sua deludente realtà l'uomo della « monarchia di luglio », e rifiuta una dottrina che additava il compromesso, anche se da essa egli aveva ricevuto la spinta iniziale verso nuove concezioni. — Attratto da prima verso il Cousin per la sua sete di nuove esperienze di pensiero, il giovane Gioberti ebbe rapporti personali e colloqui col filosofo francese, ma da essi ricevette la convinzione di un dissidio fondamentale. Cattolico prima che filosofo, nazionalista più che non fosse liberale, vide nell'eclettismo cousiniano una pericolosa reviviscenza di cartesianismo che conduceva inevitabilmente al panteismo e al potestantesimo, giudicò paradossale che il liberalismo italiano fosse permeato di illuminismo francese, e mosse il suo attacco nelle « Considerazioni sopra le dottrine religiose di V. Cousin ». — Gli archivi hanno rivelato al M. quanto intensi fossero i rapporti del Cousin con altri esuli quali Augusto Vera, Guglielmo Libri, Giacinto Provana di Collegno, Paolo Pallia, G. B. Passerini. Ma fra tutti questi richiamano l'interesse del lettore le delusioni che Giuseppe Ferrari ebbe a sperimentare nella sua troppo rapida ascesa alla cattedra di Strasburgo, dalla quale con audacia giovanile aveva proclamato i diritti della ragione, proprio da quel pulpito che era considerato l'antemurale del legittimismo cattolico e dell'opposizione teologica contro l'eclettismo liberale e il metodo razionale del Cousin, che gli aveva procurato la supplenza di quella cattedra. Attaccato dall'*Univers*, abbandonato per il contegno ambiguo del Villemain ministro, che pure lo stimava, difeso per puntiglio da Cousin, ma poi messo da lui in iscacco nel concorso regolare di quella facoltà, anche dagli occhi del pensatore milanese cadde ogni velo di fiducia. Così anche il Ferrari entrò nella convinzione che il Cousin avesse messo la filosofia e l'inse-

gnamento universitario al servizio della reazione, che le sue dottrine nascondessero l'equivoco, fossero destituite d'ogni originalità. Nell'eclettismo, che s'inchinava alla repubblica, mentre ne combatteva il principio, stigmatizzò l'assenza di un sincero spirito di quella libertà che è presupposto del dovere, e si sentì spinto verso il socialismo.

Eppure non molti anni prima lo spirito del Cousin s'era sentito rigenerare nell'amicizia con Santorre di Santarosa tanto che, anche dopo che fu spenta, la luce di quella fraternità ideale aveva continuato a diffondere intorno all'eclettismo del giovane filosofo francese un alone affascinante per i più nobili liberali piemontesi. Il salotto parigino del principe della Cisterna divenne un ritrovo di ammiratori del Cousin i quali si strinsero a lui specialmente quando, assai più tardi, in un articolo apparso nel 1840, rivolgendosi al La Cisterna, il Cousin poneva il problema dell'indipendenza dell'Italia, e, per bocca del Santarosa, tracciava il programma del partito moderato piemontese. Interessanti lettere, prima sconosciute, di G. de Lisio attestano la riconoscenza dei moderati piemontesi per la fiducia del Cousin nel Piemonte e per il suo discorso alla Camera dei Pari del gennaio 1848; fiducia che non venne meno neppure dopo la disfatta di Novara. Legami assai amichevoli si strinsero fra Cousin e Giacinto Provana di Collegno del quale leggiamo qui una lunga lettera politica. Quando però il Cavour si volse a Napoleone III e s'intese con lui, il vecchio filosofo liberale manifestò il suo dissenso e si fece più amico al D'Azeglio.

I rapporti di Cousin col Rosmini, se furono di reciproca stima, non potevano però sostanzialmente essere che di opposizione. Basti richiamare le critiche che il roveretano mosse alla filosofia eclettica razionalista di Baldassarre Poli, ma ancor più la lettera al Gentili del 1837, e successivamente la « Storia comparativa dei sistemi » e il « Nuovo saggio ». Ma più interessante è il capitolo sul Manzoni. Vi vediamo ricostruite tutte le circostanze delle relazioni tanto affettuose e amichevoli intercorse fra i due uomini. Dopo averci fatto dono di una lunga lettera sconosciuta del Manzoni e di altre di suoi amici al Cousin, l'autore illustra i motivi di quella critica alle dottrine dell'amico, in quell'apposita nota trattazione in forma di « Lettera » che poi non volle stampare, e la fa oggetto di un esame critico nuovo. Dimostra infine come, pure avvertendo il pericolo insito nella filosofia eclettica, il Manzoni « non ne individuò il lato negativo perché non possedeva l'abito filosofico », ma ne accettò il liberalismo sostanziale, pur respingendo, come cattolico, l'immanentismo.

L'eclettismo si estese anche alla cultura napoletana presso la quale trovò in Pasquale Galluppi — la cui azione in Italia è parallela a quella del Cousin in Francia — il suo interprete più chiaro e preparato. Le relazioni fra i due pensatori sono ripercorse critica-

mente dal M., nei consensi e nei dissensi, per mostrare nel Galluppi la preoccupazione di dare una impronta personale al suo eclettismo, accentuandone l'indirizzo storicistico. Larga eco ebbero tali dibattiti in quei circoli speculativi. Vi presero parte i più bei nomi della intellettualità napoletana dal Poerio a P. S. Mancini. Ma il primo e più autorevole diffusore e critico dell'eclettismo cousiniano fu Luigi Blanch, esponente della tendenza liberale moderata, che ne assorbì tutto il contenuto politico. A questo punto si determina, apparentemente per influsso dell'hegelismo, ma in effetto per adesione alla opposizione giobertiana col Massari, e per la pugnace critica dei tomisti col Tapparelli, l'Attanasio e il padre Liberatore, una doppia campagna contro l'eclettismo su due fronti: quello politico e quello religioso. Fecondo contrasto di idee tuttavia, che aprì l'adito alla penetrazione della filosofia del Hegel.

Se nelle altre regioni la filosofia del Cousin era stata, pur nel dissenso suscitatrice di nuovi avviamenti del pensiero etico-politico, in Sicilia assistiamo a un sostanziale svuotamento del suo duplice contenuto filosofico e liberale. Divenne col Tedeschi un mezzo per adeguare alle nuove esigenze i metodi dell'insegnamento, e solo con Salvatore Mancino seppe elevarsi a un tono e a una comprensione non lontani dall'autentico eclettismo. Ne promossero anzi in Sicilia lo studio, ma in effetto mortificarono i valori tipicamente cousiniani, abbassandolo a filosofia del quietismo nella sfera del pensiero, e del conformismo in quella del regime borbonico. In genere, tanto i poco fedeli interpreti sedicenti eclettici, quanto gli antieclettici, non penetrarono a fondo nel pensiero del filosofo francese e intenzionalmente ne trascurarono la parte politica. Nel suo costituzionalismo vollero vedere un prodotto dell'ambiente francese per trarne la comoda conseguenza che, come in Francia, dove esisteva la costituzione, l'eclettismo era costituzionale, così in Sicilia l'eclettismo doveva essere governativo, ossia assolutistico.

Il ciclo della fortuna cousiniana in Italia è così conchiuso. La filosofia di Victor Cousin era stata in Francia l'interprete dei bisogni spirituali dopo la crisi succeduta al crollo del Bonaparte, s'era posta al servizio della libertà ed era divenuta sintesi di reazione e di rivoluzione, di assolutismo monarchico e di democrazia, salendo dopo il '30 al rango di filosofia del regime borghese orleanista, per tramontare con la rivoluzione del '48. Penetrata in Italia, divenne lievito efficace per educare la generazione del Risorgimento al concetto di libertà, fece sentire l'esigenza di un migliore ordinamento sociale, aprì una vista nuova sulla rinnovata cultura europea, spiritualista in Francia, idealista in Germania. Dobbiamo quindi a questo bel libro se oggi la temperie nella quale maturarono i frutti dei nostri scrittori dell'Ottocento è intelligentemente illustrata in uno dei suoi aspetti più determinanti, anche con copia di documenti vivi e signi-

ficativi abilmente intrecciati alla esposizione, e con piena padronanza della bibliografia tanto coeva quanto posteriore agli avvenimenti descritti, nell'ampio quadro che abbraccia l'intera penisola.

FAUSTO GHISALBERTI.

GIOSUE CARDUCCI. — *Lettere.* Voll. XV, XVI, XVII, XVIII. Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci. — Bologna, Zanichelli, 1955-1956. In-8°, pp. 368, pp. 358, pp. 380, pp. 368.

Nel regolare ritmo della pubblicazione dell'epistolario carducciano i quattro più recenti volumi costituiscono, con le lettere del 1884-1894, la testimonianza degli anni più maturi e densi di consacrazioni ufficiali della vita del Carducci. L'impressione prima che deriva dalla lettura si appunta sulla prevalente presenza, in essi, del Carducci « ufficiale », diviso fra i due poli del lavoro e delle preoccupazioni accademiche, e dei successi mondani, di oratore e di poeta, in un fittissimo intreccio di rapporti con tutto un mondo ufficiale di ministri, di alti funzionari, di editori, di personaggi politici e di corte. Anche le lettere agli amici, che pure sono assai numerose, evitano in genere i toni della conversazione, della confidenza, per raccogliersi piuttosto intorno alle esigenze del comune lavoro accademico (edizioni di classici, commenti e antologie scolastiche, ecc.), oppure per insistere su una trama continua di consigli, di raccomandazioni, di pressanti richieste per ottenere, per scolari e amici, promozioni, trasferimenti, incarichi, nell'ambito di un'assorbente attenzione alle vicende della piccola politica scolastica. E la consacrazione nazionale della figura del Carducci si riverbera altresì su una zona assai nutrita di inviti di collaborazione, di conferenze, di cerimonie storiche, di vicende elettorali (il Carducci candidato alle elezioni politiche, senatore, consigliere comunale di Bologna); qui si situano anche i rapporti fittissimi con giornali e riviste, dalla « Cronaca bizantina » alla « Nuova antologia », con gli Zanichelli, in una gelosissima cura per la pubblicazione delle proprie opere. Anzi in questo gruppo di lettere l'attenzione del Carducci si raccoglie piuttosto sul momento della divulgazione dei propri scritti che su quello della loro genesi.

Qui si determina naturalmente uno scadimento di interesse rispetto ai precedenti volumi dell'epistolario: la poesia carducciana è presente nella sua ufficialità, entro la vita italiana degli ultimi decenni dell'ottocento, e non nei più intimi caratteri, quindi non come ragione di discussioni, di confessioni. Del lavoro poetico del Carducci non si ha che qualche riflesso più vivo oltre alle più esterne preoc-

cupazioni pubbliche: l'invio di componimenti agli amici più cari, ancora nella fase dell'elaborazione, ma ricercando con questo, piuttosto che un giudizio o un consiglio, una prima consacrazione. I punti più interessanti restano quelli in cui sono offerte varianti ai testi, in testimonianza del procedere dell'esercizio stilistico carducciano. Si veda a questo proposito la lettera diretta a Severino Ferrari (1), in cui è riportata la sestina che avrà poi il titolo, in *Rime nuove*, di *Notte di maggio*, in un testo in alcune parti sensibilmente diverso da quello definitivo, e, al suo interno, contenente le proposte di sostanziali varianti. Una situazione analoga, ma in cui meno incide la presenza delle varianti, si ha nelle due lettere a Giuseppe Chiarini sul sonetto *Traversando la Maremma toscana* (2), e ancora nelle lettere, sempre a Giuseppe Chiarini, a proposito della ballata *In Carnia* (3), in cui, però, si ha una più ampia apertura del Carducci sui propri modi creativi. Tuttavia, con l'affermarsi sempre più sicuro della posizione del Carducci « poeta nazionale », l'epistolario finisce per perdere anche queste aperture sulla poesia, per limitarsi alle preoccupazioni della stampa, e a registrare le reazioni degli ambienti mondani e accademici (4).

Un interesse quantitativamente più ampio è possibile ritrovare per quel che riguarda il lavoro critico del Carducci: ma anche qui, tranne qualche caso piuttosto raro, si tratta di situazioni viste dall'esterno, in rapporto con l'aspetto pratico di tale lavoro (la direzione di collane editoriali, la cura, con scolari e amici, di antologie scolastiche e di edizioni di classici). La lunga serie di lettere a Ugo Brilli, in rapporto con l'antologia curata per Zanichelli, dà tuttavia sul gusto carducciano qualche apertura, anche se queste restano limitate, nella schematicità delle indicazioni, dalle assorbenti preoccupazioni pratiche. Resta la conferma dell'ampiezza e della sicurezza delle letture carducciane, soprattutto dei minori; si vedano le lettere in cui il Carducci accenna valutazioni e scelte del Varchi (5), del Porzio, l'attenzione dedicata con vivace e polemico entusiasmo ai cronisti toscani da Giovanni Morelli a Bonaccorso Pitti (6). E

---

(1) Lettera N. 3470, diretta a Severino Ferrari, in data 30 aprile 1885, Vol. XV, pp. 165-166.

(2) Lettere N. 3461 e 3465, dirette a Giuseppe Chiarini, in data 23 aprile 1885 e 26 aprile 1885, Vol. XV, pp. 156-158 e 160-162.

(3) Lettere N. 3551 e 3557, dirette a Giuseppe Chiarini, in data 3 agosto 1885 e 11 agosto 1885, Vol. XV, pp. 224-226 e 233-234.

(4) Ma ricordiamo ancora *Miramar*, recata con qualche variante in una lettera al Chiarini del 20 settembre 1889, N. 4225, vol. XVII, pp. 119-122; e inoltre la prima redazione di *Alla regina d'Italia*, inviata al Mazzoni l'undici agosto 1889, vol. XVII, pp. 101-104, N. 4208; ma in quest'ultimo caso prevale l'interesse mondano: si confronti la lettera alla moglie del 17 agosto, sull'accoglienza della regina alla lettura dell'ode (vol. XVII, pp. 107-111, N. 4211).

(5) Si veda ad esempio la lettera del 5 genn. 1886, N. 3636, vol. XV, pp. 296-297.

(6) È la lunga lettera del 17 agosto 1886, n. 3721, vol. XVI, pp. 46-49.

inoltre, pur con la sua ufficialità, non manca di interesse la lettera indirizzata ai collaboratori della « biblioteca di classici italiani » (1), in cui il Carducci fissa i punti del suo metodo di edizione e di commento scolastico dei classici. Sempre nell'ambito del pensiero critico del Carducci è da porsi qualche scatto polemico, rivolto contro il De Sanctis: si veda (2) questo aspro esempio, posto a conclusione di una dichiarazione di fede nel proprio metodo: « Il tuo discorso (3) su la critica... lo credo vero, specialmente inteso della scuola napoletana, e specialmente del De Sanctis, il quale credeva sul serio di fare un onore a Dante e al Petrarca e di ringiovanire e far più belle lui le loro posizioni. Quella gente, avendo la frega dell'arte, ed essendo per sè eunuchi, sfogano la loro libidine, il peggio che possono, sui grandi autori. Io credo solo vera la critica storica, non a uso Bartoli, ed utile la critica tecnica fatta da chi sa l'arte ». Su un piano più occasionale, ma con non minore violenza polemica, il Carducci ritornerà sul De Sanctis in un'altra lettera (4), contrapponendo all'opera del critico napoletano la validità del proprio discorso: « Ma come ne (del Parini) discorrerò io, almeno in questo primo discorso, è una novità. Già ci voleva poco a far meglio di questi cialtroni critici italiani, compreso quell'impostore del De Sanctis ». Altra volta la discussione letteraria è più pacata, come nella lettera a Luigi Capuana (5) in cui il Carducci corregge la sua violenta condanna del romanzo verista (6), riconoscendo di avere « moltissima stima » degli ingegni del Capuana e del Verga, e concludendo con la speranza che entrambi, « come fanno già bene, faranno ancora meglio ».

Per ritrovare la trama più continua di interesse entro questi quattro volumi dell'epistolario, è necessario limitarsi a ricercarvi i motivi essenziali della biografia carducciana, nell'eco che se ne traduce sia direttamente, per confidenza ad amici o per immediato rapporto epistolare, sia indirettamente, come citazioni di eventi e di incontri. Si tratta, in primo luogo, della testimonianza della posizione solitaria e dominante del Carducci entro la cultura italiana dell'ultimo ottocento; ma si tratta anche di più intime rispondenze, di un apparire, sia pure in misure assai parche e prudenti (7), di personali rea-

---

(1) Risale al febbraio 1889, N. 4144, vol. XVII, pp. 47-49.

(2) È contenuto nella lettera dell'11 agosto 1885 al Chiarini, N. 3557, vol. XV, p. 234.

(3) Si tratta dello scritto del Chiarini *Contro la critica, Conversazioni domenicali*, pubblicato nella « Domenica del Fracassa » del 9 agosto 1885.

(4) Lettera a Giuseppe Chiarini del 29 dicembre 1891, N. 4557, vol. XVIII, p. 30.

(5) Lettera del 4 aprile 1885, N. 3445, vol. XV, pp. 144-145.

(6) Il Capuana aveva polemizzato con lo scritto carducciano *Soliloquio* (Ed. Naz., XXV, 215), in cui il Carducci aveva espresso la sua opposizione alla narrativa verista.

(7) Tranne qualche scatto polemico, come quelli contro il De Sanctis che abbiamo ricordato, vanno sempre più scomparendo dalle lettere carducciane le violenze

zioni agli eventi, di interiori motivazioni, di processsi intimi; anche se poi non sono da attendersi neppur qui grandi scoperte. Particolarmente su avvenimenti e su problemi politici si polarizza l'attenzione del Carducci, recando, nelle lettere, un'ulteriore testimonianza dell'evoluzione del pensiero politico carducciano da posizioni giacobine e repubblicane a posizioni più moderate e ufficiali: anche se spesso l'interesse politico resta limitato per i troppo modesti caratteri pratici dell'occasione del giudizio e dell'intervento carducciano, pur quando si tratta di risentiti scatti morali: « Ma io sono annoiato infastidito e sempre più disgustato di questa Roma, di questa gente... » (1). Altrove la polemica, etica prima che politica, si allarga in misure più intense e vigorose: si veda la lettera a Ugo Brilli del 29 marzo 1887 (2), nella quale, dopo una serie di aspre puntate polemiche di carattere letterario, dirette contro il manzonismo in lingua e contro i travisamenti del toscano da parte dei puristi, la violenza stilistica si scarica sul suo vero obiettivo, la « vile Italia » del tempo, prendendo occasione dall'episodio di Dogali per giungere alla condanna della politica della sinistra e del Depretis, con accenni che fanno presagire il favore col quale il Carducci accompagnerà l'azione di Crispi (3). E infatti nell'epistolario di questi anni non è difficile trovare espressioni di pieno consenso con l'opera di governo di Crispi: « Di Francesco Crispi io sento e penso che è il solo grande uomo di stato cresciuto dalla democrazia italiana del 1860 » (4). Una presa più intima offrono certi scatti in cui etica e politica si uniscono in modo vivace e acuto, come nelle rigorose parole rivolte contro « quella oratoria che è il fondamento della incoltura italiana » (5).

Altri gruppi di lettere si raccolgono intorno alle vicende più clamorose della biografia carducciana: l'incontro, ad esempio, con la regina Margherita, avvertito dal Carducci come l'ultima, suprema consacrazione di sé come vate d'Italia, in un orgoglio che si esprime

---

verbali, in un limitarsi del discorso all'essenzialità dei rapporti, per lo più di carattere pratico; anche le lettere agli amici si riducono a brevissime notazioni, a rare citazioni di ricordi, ad annunci di arrivi e di partenze, a rapidi schemi descrittivi.

(1) A proposito del ministero della pubblica istruzione, in una lettera a Carlo Gargiolli dell'8 dicembre 1886, N. 3770, vol. XVI, pp. 84-85.

(2) N. 3824, vol. XVI, pp. 126-129.

(3) « Ma, quando venite a giudicare le dizioni rispetto alla loro storia o all'uso popolare o letterario dinanzi a me, che son nato in Toscana di gente toscana antica... mi fate una figura così buffa, che l'Italia, la quale canta la messa per i morti di Dogali e leva gli obelischi per le sconfitte, quasi mi passa di mente. Vile generazione, a questo siete venuti. Quante epigrafi, avete fatto, quanti versi, quanti discorsi, perché cinquecento contadini, non potendo scappare, sono morti. Avete parlato di Leonida, canaglia! Eravate tanto certi di essere vigliacchi, che il sangue italiano, vedendo che era rosso, vi ha ubriacato... Non mai popolazione bizantina a corte borbonica ebbe un governo così inetto, così spregevole, così ridicolo... ».

(4) Lettera a Hans Barth del 10 luglio 1892, N. 4640, vol. XVIII, pp. 82-83.

(5) Lettera a Francesco Leonelli del 14 agosto 1885, N. 3559, vol. XV, pp. 235-236.

con toni di felice, un po' ingenuo e commosso compiacimento (1). E, su un piano minore, ma pur ricco di valore per una più intima comprensione della difficile umanità carducciana, stanno le testimonianze dei rapporti fra il Carducci e il Sommaruga, mantenutisi assai cordiali anche dopo il disastro della « Cronaca bizantina », e, più tardi, i primi contatti epistolari col Croce (2).

Nella fitta vicenda delle lettere ufficiali resta naturalmente umiliata la virtù stilistica del Carducci prosatore, più che non avvenisse per il passato, mentre anche le confessioni e i fatti personali si fanno più rari e frettolosi. Spiccano alcune aperture descrittive, tuttavia sfruttate con schemi uguali in più lettere (3); e inoltre qualche vivace e bizzarra lettera familiare, in cui ritornano i toni dell'arguzia toscana, assai rarefattisi in questi ultimi volumi dell'epistolario (4). Allo stesso modo solo in qualche episodico momento le lettere gettano luce sulla biografia interiore del Carducci, per qualche scatto isolato, che tuttavia viene ben presto superato dalle cure ufficiali: « Ormai io ho più poca voglia di scrivere e di combattere per la letteratura e l'arte italiana. Non son più don Chisciotte, e non trovo più neanche un misero mulinetto a vento da bambini. E né anche m'importa di guadagnare. Tanto non farei più a tempo e non so tener dietro alla moda » (5): espressioni che riprendono quelle più amare di un'altra lettera contemporanea (6): « Aborro la poesia, maledico l'Italia, e saluto la sola dolce, fida, serena, costante amica, la morte. Che importa vivere oggimai? Io sono amaramente annoiato e non posso mentire ».

Volumi minori, quindi, questi, nella trama dell'epistolario carducciano, ma pur ricchi di un loro valore, prezioso, di testimonianza. L'edizione, come dei volumi che immediatamente precedono, è assai accurata; si potrebbe forse desiderare una minore parsimonia di note, soprattutto per quel che si riferisce all'esplicazione di episodi e di eventi di cronaca citati nelle lettere, o del testo carducciano in rapporto con quello dei suoi corrispondenti, per evitare che molti passi delle lettere restino oscuri. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI.

---

(1) Si vedano le lettere a Francesco Sclavo del 12 agosto 1887, N. 3883, vol. XVI, pp. 166-167; alla moglie del 24 agosto 1887, N. 3887, ivi, pp. 169-171; a Dafne Gargiolli del 16 giugno 1888, N. 4018, ivi, pp. 258-259; alla moglie del 17 agosto 1889, N. 4211, vol. XVII, pp. 107-110, che riferisce l'accoglienza della regina all'ode *Il liuto e la lira*.

(2) Lettere del 10 maggio 1891, N. 4480, vol. XVII, p. 289; e del 22 maggio 1894, N. 4976, vol. XVIII, pp. 303-304.

(3) Si vedano le lettere alla moglie del 7 agosto 1885, N. 3555, vol. XV, pp. 229-231; e a Vito Siciliani dell'8 agosto dello stesso anno N. 3556, ivi, pp. 231-232, con la descrizione di una lunga passeggiata per i monti della Carnia.

(4) Si vedano le due lettere alla moglie del 5 dicembre 1886, N. 3769, vol. XVI, pp. 83-84, e del 23 luglio 1889, N. 4194, vol. XVII, pp. 84-85.

(5) Lettera ad Angelo Sommaruga in data 9 agosto 1884, N. 3287, vol. XV, p. 19.

(6) Lettera ad Adelaide Bergamini dell'8 agosto 1884, N. 3285, vol. XV, pp. 17-18.

BENEDETTO CROCE. — *Aneddoti di varia letteratura.* Seconda edizione con aggiunte interamente riveduta dall'Autore, I vol. pp. VIII-487; II vol. pp. 428; III vol. pp. 515; IV vol. pp. 517. — Bari, Gius. Laterza e Figli, 1953-1954.

Rispetto alla prima edizione, apparsa nel 1942 presso il Ricciardi, questi *Aneddoti di varia letteratura* nell'edizione definitiva procurata dal Laterza in quattro volumi (XLI-XLIV degli « Scritti di storia letteraria e politica »), tornano arricchiti di quarantasei scritti, per la maggior parte stesi dopo l'edizione del '42, mentre mancano qui pochi saggi che più opportunamente sono passati in altri volumi delle Opere del Croce: *Il paese di Cuccagna in un'epistola di Goethe* (ristampato in *Goethe*, 4ª ed., vol. II); *Un poeta italiano noto per un solo sonetto: Giambattista Pastorini*, *La poetessa bolognese Teresa Zani e l'autore dei suoi versi*, *Le prose di Pier Jacopo Martello*, *Gli scrupoli di Belisa Larissea* (tutti ora nella *Letteratura italiana del settecento*). Questo va osservato, più che per offrire al lettore quell'indice delle aggiunte e delle omissioni che pur non sarebbe stato di troppo, per notare come, a maggior ragione che nella prima edizione, il titolo di « aneddoti » vada inteso come un titolo approssimativo, dato e conservato dall'Autore per un simpatico atto di modestia e avendo riguardo al diverso impegno e, sopratutto, al diverso respiro degli scritti storici maggiori: infatti questi, che da soli basterebbero ad assicurare rinomanza d'erudito versatile a qualunque autore, nell'insieme dell'opera crociana vogliono essere considerati come scritti minori, che illustrano aspetti secondari e marginali — il che non significa, nella maggior parte dei casi, pure curiosità — di quella più alta storia che il Croce fece oggetto dei suoi grandi saggi storici e critici.

È facile dunque riconoscere in alcuni di questi scritti aggiunte e precisazioni su argomenti che il Croce coltivò con particolare interesse e dai quali la sua mente mai seppe distaccarsi: come, per esempio, il gruppo di aneddoti nel III volume sui patrioti napoletani del 1799 e nel IV quelli sul De Sanctis. Ma il lettore può anche riscontrare qui la predilezione per temi di storia napoletana e per questioni interessanti in genere la cultura delle provincie meridionali: una predilezione per cui il Croce continuava la tradizione dei nostri maggiori eruditi, disposti a volgersi alle vicende della loro provincia e della loro regione per la seria esigenza di condurre le ricerche in un terreno a loro più sicuramente esplorabile, ma anche per un sentimento d'affetto alle memorie della loro terra. Fu del resto questa *pietas* il primo stimolo che avviò il filosofo alle ricerche d'archivio, alle sue indagini tra libri sconosciuti o dimenticati, su personaggi minori della storia letteraria.

Temperamento di critico anche in questi svaghi, il Croce ebbe tuttavia di fronte ai libri rari più che la curiosità dell'erudito il gusto raffinato del gran lettore, e spesso, mentre intendeva portare precisazioni e notizie, finiva per abbandonarsi al piacere di riassaporare pagine letterariamente belle, prediligendo magari — come avviene ad altri buongustai della lettura — quei libri di memorie in cui l'aneddotico trova un suo sapore più piccante, e quali soprattutto ci ha dati il secolo XVIII. Non per caso tra gli scritti più vivaci sono, nel III volume, gli *Appunti da libri rari del settecento* (le *Memorie* di Filippo Mazzei e la *Lettera* con la quale un anonimo napoletano replicava ai *Mémoires secrets* del Gorani) e le varie note su *Volfango Goethe a Napoli* (una serie di informazioni sul *Viaggio in Italia* che sembrano nate dal piacere di penetrare più addentro nel racconto goethiano). Ma l'uomo di gusto ch'era sempre presente nell'erudito seppe anche richiamare l'attenzione su libri ingiustamente dimenticati, quale era *Il Corricolo* di Alessandro Dumas, che per merito del Croce ha poi trovato un editore intelligente in Gino Doria (Napoli, Ricciardi, 1950); e a questo proposito c'è anzi da rammaricarsi che altri libri dei quali in questi *Aneddoti* è stato rinfrescato il ricordo non abbiano ancora avuto la fortuna di un'edizione moderna, ché non pochi la meriterebbero: per citarne uno, quel racconto del viaggio in Calabria nel 1852 del chirurgo militare Orazio de Rillier, uno svizzero « scolaro del Töpffer », che dalle pagine che ne riferisce il Croce risulta scrittore di molto garbo e arguzia.

Il lettore non può d'altra parte dimenticare che questi *Aneddoti*, offrono una singolare documentazione dell'opera letteraria del Croce, in quanto qui si leggono alcune delle pagine più giovanili (il più antico « aneddoto » risale al 1886), e insieme non poche degli ultimi anni dell'Autore (l'ultimo saggio porta la data del 1952). Tuttavia se la passione dell'erudito e del ricercatore si accompagnò a tutta la lunga operosità del Croce e sta a testimoniare il suo fondamentale bisogno di concretezza e d'informazione precisa, va anche osservato che gli anni in cui meno tempo rimase per indagini minute e per riposanti curiosità furono proprio quelli nei quali il filosofo costruì il suo sistema: dal 1902, anno di pubblicazione dell'*Estetica*, al 1917, anno in cui apparve nella sua forma definitiva *Teoria e storia della storiografia*, nel quindicennio della più intensa attività speculativa, ben poco tempo rimase per gli « aneddoti », ed infatti, se il nostro computo non è inesatto, su cento novantasette articoli di maggiore o minore estensione raccolti in questi volumi, tredici in tutto appartengono a quel quindicennio.

Ma lasciamo le statistiche per le quali non abbiamo molta inclinazione e che porterebbero a considerazioni alquanto estrinseche su un libro che i nostri lettori hanno già familiare come opera preziosa di informazione e di consultazione, e che perciò non occorre descrivere nei suoi tratti esteriori. Il discorso che si potrebbe aprire riguar-

derebbe piuttosto la singolare vitalità di questo libro, oltre che come somma di erudizione, e come testimonianza indiretta dell'itinerario percorso dal Croce nella sua lunga carriera di scrittore, proprio come libro che in sé invoglia alla lettura, e a una lettura continuata, come difficilmente avviene a consimili se pur pregevolissime raccolte. E le ragioni sono molte, come è naturale per una personalità ricca quale fu quella del Croce. Ha senza dubbio un'attrattiva la passione che, senza retorica, animava lo studioso nelle sue ricerche e che al principio d'uno di questi scritti s'esprime in una forma che quasi sorprende per l'insospettato candore: « Quante piccole cose ci accorgiamo che non si sanno, le quali pur piacerebbe talvolta sapere! ». Porta una nota di colorito romantico, anche se qui non si danno le infatuazioni dei romantici e dei loro epigoni, l'interesse sempre vivo per le tradizioni popolari e per quelle manifestazioni di cultura che riconducono al popolo, non come a un mito ma come a una realtà storica interpretata con un atto di simpatia ma anche con il necessario distacco critico. Dell'opera poi di educatore politico che il Croce esercitò nel ventennio della dittatura fascistica si hanno in questi volumi testimonianze aperte, che non possono non commuoverci perché diremmo che esse non riguardano solo il Croce o noi come studiosi, ma proprio la nostra vita di uomini e di cittadini: e pensiamo in particolare a quello studio, acuto e in sé validissimo, *Di un sonetto del trecento sul modo di comportarsi nell'avversa fortuna, e di Paolo dell'Aquila*, che per il tempo in cui fu scritto (1929) volle anche essere un'esortazione agli amici ad attendere fiduciosi i giorni della nuova libertà; a quella coraggiosa protesta che fu scritta nel '39 a proposito della pubblicazione del libro di Francesco Gaeta sulla massoneria; e al bel saggio su *Un'epistola del Galateo in difesa degli ebrei*, che sonò come risoluta condanna del razzismo, proprio allora (1938) inaugurato in Italia sull'esempio della Germania nazista; per non dire di battute incidentali, che quando vennero scritte furono lette come atti d'accusa per il regime di oppressione e d'ignoranza, qual è questa del saggio su *Una lettera inedita dell'Engels intorno a Giovanni Bovio* (1939): « egli sarà sempre ricordato con commozione ed affetto tra i rappresentanti dell'Italia di allora, oggi volentieri vilipesa e vituperata da gente ignorante e senza coscienza ». Ma prima di tutti questi pregi ne metteremmo un altro, che può sembrare forse ovvio, ma sul quale a noi piace riflettere; ed è che non solo in questi quattro volumi si vede quale scrittore fosse il Croce, ma che in lui lo scrittore — il grande scrittore antiretorico, ora capace di commozione, ora di ironia, portato sempre alla riflessione, ma aperto sempre ai richiami d'un profondo sentimento etico — era formato prima ancora che nascesse il filosofo. In scritti giovanili, in quelli cioè che risalgono agli ultimi quindici anni del secolo scorso, già si rivelano con chiarezza queste doti di scrittore, e proprio tra quelli si ritrova il brioso ritratto di *Don*

Michele Cimorelli, animato da un estro vivace di narratore che sa bene ricorrere alle battute di dialogo e alle coloriture vernacole secondo il gusto bozzettistico del verismo, un ritratto che già il Flora ebbe a scegliere come brano esemplare d'antologia. Non vorremmo dire per questo che la grande esperienza intellettuale degli anni maturi non aggiunse nulla al colore della prosa crociana: ché anzi certe pagine vigorose, d'una prosa anche stilisticamente più sostenuta, che si leggono qui, possono riportarsi solo ai giorni della maturità, quando il pensiero del filosofo aveva trovato la sua grande sistemazione; ma vogliamo dire che la vivacità, il piglio franco della sua prosa, la luminosa chiarezza, la facoltà di mutare registro dal serio allo scherzoso e viceversa senza mai dare nel banale, erano doti che il Croce possedette assai presto, ossia che egli nacque veramente con vocazione di scrittore. C'è da aggiungere se mai che soltanto negli anni maturi, quando il filosofo si volse indietro a considerare il lavoro compiuto, poterono nascere alcune pagine di aneddotica autobiografica le quali, oltre che per la materia che trattano, anche per la consapevolezza non orgogliosa ma ferma della propria opera fanno sentire come nell'autobiografia mentale del Croce si assommi tanta parte della cultura italiana del nostro secolo. Questo in particolare in quel capitolo intitolato *Dalle memorie di un critico*, che saremmo tentati di definire un'appendice aneddotica del *Contributo alla critica di me stesso*: un capitolo che pur collegandosi ad altre pagine autobiografiche dell'ultimo volume degli *Aneddoti*, o disseminate altrove, ci fa rimpiangere quella diffusa autobiografia che il Croce avrebbe potuto scrivere. ETTORE BONORA.

ANNUNZI

Un testo fondamentale nella storia della filologia romanza, *Le origini dell'epopea francese* di Pio Rajna, è stato ripubblicato dall'editore Sansoni. — In un momento in cui il metodo ricostruttivo si riaffaccia sugli spalti filologici, divenuti meno minacciosi i fuochi incrociati della dialettica bédiériana e di quella idealistica, è opportuno che acquisti maggior circolazione un'opera che di quel metodo rappresenta l'esempio più audace e conseguente. Gli anni, naturalmente, hanno reso, oltre che più raffinate le ricerche, più misurate le ambizioni: *Le origini* del Rajna, affascinante e vertiginosa esplorazione attraverso i secoli, ci portano a tempi di libero entusiasmo, di incontenibile curiosità.

E da questo nasce la bellezza del lavoro del Rajna: tanto salda è la concatenazione degli argomenti, tanto viva la voce del maestro, anche se solenne di fronte alla maestà dei secoli. Il Rajna ci conduce in un suggestivo itinerario di narrazioni barbariche, di leggende, di crudeltà e poesia: mettendo in luce la vena ricchissima della fantasia medievale. Una scoperta, ancora per noi, alla lettura, se anche vediamo in modo ben diverso i nessi tra questa fantasia e la storia stessa dell'epopea.

La nuova edizione riproduce esattamente la precedente fino alla numerazione delle pagine e al numero delle righe di ognuna di esse: in appendice con diversa numerazione è stato aggiunto un indice dei nomi. (C. S.).

Tre sonetti di scuola guittoniana sono stati rinvenuti sulla coperta di un registro sangimignanese da A. Castellani (*Tre sonetti scritti sulla coperta di un registro del comune di San Gimignano*, in « St. di filol. it. », XIV, 1956, pp. 5-20). — L'esame paleografico permette al C. di attribuirne la trascrizione allo stesso notaio che compilò il registro, ser Aldobrandino di Cambio, e di confermare la data 1270 scritta, sempre sulla coperta, da una mano del XVIII secolo. Mentre i primi due sonetti sono di argomento amoroso, il terzo contiene una proposta di tenzone, rivolta a un certo « maestro Pello » che il C. identifica nel maestro Pello, medico sangimignanese, il cui figlio ser Giovanni era notaio sopra le riformagioni del comune di San Gimignano nel 1318 e di quello di Siena nel 1340 (ed è nome, infatti, alquanto raro). L'ipotesi è tanto verisimile, quanto quella che l'autore dei sonetti si identifichi col trascrittore; e l'una e l'altra si rafforzano a vicenda.

Grazie ai tre sonetti, il cui aspetto fonetico è inconsuetamente genuino, viene in luce un nuovo episodio della fortuna dei moduli guittoniani. (C. S.).

Georges Védier, *Origine et évolution de la Dramaturgie néo-classique* (L'influence des arts plastiques en Italie et en France: le rideau, la mise en scène et les trois unités). Paris, Presses Universitaires de France, 1955, in-8°, pp. 220. — Il lungo sottotitolo indica come questo libro interessi la nostra letteratura solo indirettamente; è opportuno tuttavia darne succinta notizia. Il V., professore all'Università di Cincinnati, conserva ancora la terminologia francese di *néoclassique*; in realtà egli tratta della storia del sipario dal cinquecento inoltrato sino alle soglie del romanticismo, e soprattutto durante il sec. XVII: noi parleremmo di drammaturgia del classicismo e del barocco. Il libro è frutto di lunghe ricerche minute, ricco di citazioni, con vasta bibliografia, indici e ricca tavola analitica, con sedici tav. f. t., con un'appendice che riporta un testo del Castelvetro trascritto così diplomaticamente dalla stampa cinquecentesca come non meritava. L'intento del lavoro è di mostrare il rapporto di dipendenza, anche per l'uso del sipario, dal teatro italiano rinascimentale: secondo il costume nostro cinquecentesco il sipario si calava dall'alto in basso all'inizio dello spettacolo e solo alla fine si rialzava; la scena aveva valore a sé, contemplata dal punto di vista artistico, come un quadro, e aveva perciò unità prospettica. Ecco sorgere naturale il legame fra un tale illusionismo pittorico e l'unità di luogo teorizzata per l'opera drammatica dai nostri professori pseudo-aristotelici. Come in Italia, così si fece in Francia, quando all'inizio del seicento si rifiutò la scena multipla; e quell' « unità di illusione » che impediva di chiudere la scena negli intervalli degli atti, consacrò il trionfo delle regole del nostro classicismo. L'indagine non si riferisce al teatro musicale, dove la scena muta. In complesso l'opera prova, anche rispetto al tema in esame, il rapporto d'influenza tra la civiltà del nostro classicismo cinquecentesco e la Francia del gran secolo. (G. De Bl.).

† Stefano Fermi, Giovanni Forlini, *La bottega Del Majno* (« Biblioteca Storica Piacentina » promossa dal « Bollettino Storico piacentino » vol. XXVI). Piacenza, A. Del Majno, 1954, in-8°, pp. XVIII-106 (ediz. numerata di 150 copie). — La signora Angela Toscani-Donati, perché rimanesse ricordo del padre Cesare Toscani procurò che fosse stampato questo libro che raccoglie gli annali delle edizioni piacentine della casa Del Majno dal 1804 al 1954: la materia deriva dai « documenti bibliografici delle carte Fermi, collazionati e aggiornati. Si è deciso di pubblicare quasi integralmente le ediz. Del Majno comprese nel primo cinquantennio (1804-1854) »; per le successive la scelta cade sui volumi di interesse umanistico e scientifico, o insomma culturale. Molto interessante, non solo per la cultura del ducato di Parma e Piacenza, ma anche per avere la sonda della cultura italiana di un secolo e mezzo attraverso i riflessi della vita intellettuale di una colta provincia italiana. Non mancano tavole di frontespizi e di annunci di « Accademie » della prima metà dell'800. Precede una prefazione che illustra partitamente il vario carattere dell'attività editoriale della libreria Del Majno, rifacendosi dal sette-

cento e dall'attiva cultura illuministica piacentina d'allora, in cui operò Mauro Del Majno (1742-1822) il capostipite della casa che fondò una sua propria stamperia solo nel 1804. (G. De Bl.).

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, prima edizione lecchese illustrata. Ettore Bartolozzi, Editore in Lecco, 1956; in-4°, pp. 675. — Una nuova edizione dei *Promessi Sposi* in gran formato e con illustrazioni si è venuta ad aggiungere alle troppe già esistenti, delle quali tuttavia nessuna ha tali pregi da poter stare a pari di quella sempre ammirata che l'autore stesso tanto curò anche nell'aspetto suo d'opera d'arte incisoria e tipografica. Due esempi recenti ho creduto opportuno di segnalare qui stesso di lussuose edizioni nelle quali, quanto a bontà intrinseca, s'era fatto anzi un passo indietro (cfr. questo *Giornale*, 131, 1954, p. 599). Ora ne aggiungo un terzo che viene pur esso a deludere ogni ben disposta aspettazione. Si presenta come « prima edizione lecchese », e vuol essere pertanto un monumento che leghi durevolmente alla città il nome del grande lombardo. Quale migliore occasione per dare del capolavoro un testo ridotto in quella lezione che è risultato di un secolo di studi e di dibattiti? Ecco invece che l'edizione lecchese, proprio ora che s'è detersa l'opera dalle non poche fatali imperfezioni che ne offuscavano lo splendore, col suo testo ci riporta a un secolo addietro, al tempo delle edizioni economiche dei Rechiedei. Quando s'è detto questo, s'è detto tutto. E così la « prima edizione lecchese » resta alquanto al di sotto della pur recente edizione popolare Rizzoli. Avessero almeno seguito questo testo, non sarebbero incappati in brutti errori da tempo corretti. E anche per la prefazione, come non è venuto in mente al Bartolozzi — pur tanto benemerito per talune sue intelligenti iniziative editoriali manzoniane —, come non ha colto l'occasione buona per ripubblicare innanzi al testo almeno quel discorso famoso di un grande poeta e critico che in Lecco nel 1891, facendo rinunzia al suo antimanzonismo, segnò una data storica per quella città stessa che oggi, con nobile ambizione, ha voluto avere anche una sua propria stampa del capolavoro? — Ho detto che l'edizione è illustrata, ma pure sotto questo aspetto devo osservare che l'idea di corredarla di tavole e tavole di composizioni abbozzate da parecchi disegnatori e nelle più disparate maniere, non giova, anzi danneggia l'intelligenza dell'opera, mancando del requisito fondamentale che risiede nell'unità e coerenza della interpretazione figurata. — Il volume manca del suo indice, manca delle testatine con l'indicazione del capitolo, cosicché ad apertura di pagina non si sa in quale divisione dell'opera ci si trova. (F. G.).

I Promessi Sposi e Mastroianni, con prefazione di G. Titta Rosa. Claudio Teti editore, Roma, 1955 (Tivoli, Arti Grafiche A. Chicco), pp. 30 non numerate. — Questo elegante libretto dell'editore Claudio Teti presenta dieci figure modellate da Domenico Mastroianni e ispirate ai *Promessi Sposi*. Una illustrazione plastica continua del romanzo parrebbe impresa per molti aspetti discutibile. Ma fu tentata. Ricordo che nel 1953 in un ambiente del chiostro delle Grazie

in Milano, uno scultore espose una serie completa di bozzetti in creta sanguigna. Le piccole figurette coi loro sfondi ambientali erano trattate sommariamente e il tutto appariva come un presepio manzoniano. Commovente e curioso documento della varia fortuna di quel capolavoro. Ma le poche figure del Mastroianni vogliono essere vere sculture e non una illustrazione da far concorrenza alle vignette legate al testo. Come i pochi bellissimi disegni di Tranquillo Cremona, anche queste, nel campo della plastica, sono soltanto singole creazioni ispirate all'opera poetica dello scrittore e da essa indipendenti. Ma mentre il Cremona ha messo tanto del suo sfumato e sofferente romanticismo nelle figure così semplici e sane del Manzoni, il nostro Mastroianni si è attenuto fedelmente allo spirito del testo e al suo carattere di umoristico realismo. Quanto ai tipi, ha fatto bene a non discostarsi troppo da quelli del Gonin, voluti così dal Manzoni stesso. Dice bene Giovanni Titta Rosa nelle due pagine di prefazione che tutte le illustrazioni tentate dopo quella del Gonin, fatta eccezione per il Previati, sono « di scarso valore », e quando rileva « un impeto che chiameremmo drammatico e barocc heggiante » nelle creazioni del Mastroianni, e loda nel volto del Manzoni vegliardo riprodotto in copertina — « volto scavato, pensoso, altamente malinconico, prossimo ai terribili scrupoli che prelusero alla morte » — una intuizione artistica degna di essere ammirata. (F. G.).

Giuseppe Giusti, *Epistolario*, vol. V, a cura di Quinto Santoli. Firenze, F. Le Monnier, 1956, in-16°, pp. xii-356. — Il volume, curato con grande scrupolo (al possibile ogni lettera fu riveduta su l'autografo) viene a completare la seconda edizione dell'epistolario edito nel 1932 da Ferdinando Martini, e l'arricchisce di ben 192 numeri, cosicché in totale abbiamo ora millesei lettere del G. Oltre a raccogliere in un corpo organico quelle sparsamente edite nell'ultimo venticinquennio, ch'era malagevole ritrovare, Q. Santoli pubblica tutte le altre rimaste inedite, su cui spiccano due gruppi importanti: un manipolo di cinquantanove — provenienti dalla Forteguerriana di Pistoia — alla contessa Eugenia Caselli, figlia del patrizio pistoiese Carlo Fabroni e cordiale amica del G.; ed un altro di sessantaquattro — tratte dalla biblioteca Arcivescovile di Pisa — a Carlo Bastianelli, commerciante livornese che dimorava a Pescia, e zio d'acquisto, da parte materna, del poeta che gli divenne così amico da confidargli le sue più intime cose. Di qui l'importanza speciale di questo volume, che raccoglie ben novanta lettere degli anni dal 1846 al 1850, ossia degli ultimi tra i più intensi della biografia giustiana, sia per la sua vita sentimentale che per i riflessi delle vicende politiche. Alcune lettere sono rimaste in abbozzo, e il S. pubblicandole ne dà avviso; tutte sono poi convenientemente annotate riguardo alle persone di cui il Giusti parla, o cui allude. Inoltre il volume ha un prospetto cronologico generale (che permette di riportare idealmente le lettere qui raccolte al loro posto nei volumi precedenti); un accurato indice dei destinatari, ed un altro molto ricco delle persone e delle cose notevoli, che serve da com-

mento continuo. Non è possibile dar minuto conto dell'intrinseco valore di ciascuna lettera; insieme sono utilissime certo a dipingerci l'animo malinconico e sottile del poeta. Una osservazione sarà permessa: che essendo molte quelle intime, scritte senza alcuna intenzione letteraria, viene di necessità a modificarsi quel divulgato e diffidente giudizio carducciano sull' « accademia in maniche di camicia »; il Carducci era il meno adatto a gustare il secco giudizio sul mondo e l'amarognolo sentimento romantico del monsummanese, che aveva una coscienza del male tanto più acuta e quindi una visione della vita tanto più piena di distacco, e dolorosa. Ma il Carducci aveva ragione di polemizzare contro l'esagerata esaltazione che di quell'epistolario fecero i manzoniani, compiacentisi dei riboboli, che andavano a ricercare e a mettere apposta in evidenza; chi ne fece le spese fu proprio il Giusti. I critici oggi pongono il dito non sopra le cose patriottiche del G., ma su le pitture morali, su le caricature violente e insieme seccamente disegnate, con tratti nervosi, crudi, personalissimi. Anche in queste lettere aleggia un po' lo stesso tono, come affiora il suo spirito mordace e freddo, di triste malato; ma soprattutto si scopre la vita paesana, la provinciale quietudine ottocentesca anche nei giorni vivaci del quarantotto: e la si gusta con piacere. (G. De Bl.).

Vittorio Imbriani, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, romanzo, a cura di Aldo Camerino. Firenze, F. Le Monnier, 1956 (Coll. in-24° diretta da E. Cecchi e V. Branca), pp. 292. — Ben giunge, a ottanta anni dalla prima stampa in cento esemplari (1876) la nuova edizione del maggior romanzo dell'Imbriani, che il Sommaruga aveva bensì ristampato nell'83, ma che non poteva esser ormai più letto se non da bibliofili. Il C. l'ha curato con attenta diligenza, sul testo Sommaruga, e dà conto del suo lavoro nella nota che completa la sua introduzione, anch'essa informata e sobria (anzi per non sembrar di strafare forse non valuta il libro in tutto il suo pregio). Il romanzo merita d'esser letto come uno dei migliori del secondo ottocento: eccettuati i pochi capolavori, mi pare tra quelli di sicura vitalità, dei più individuati e ricchi di arte. I vezzi stilistici dell'Imbriani, il suo stesso fitto virgolare, che ora ci sembrano molto meno strani di un tempo (giacché il gretto manzonismo imperante quand'esso uscì non ci fa più velo, ed abbiamo gustato ben altri cibi e misture!) passano via come bizzarrie innocenti, e prendono lo stesso colore dell'età che patina tutto il libro. Ha spicco invece il tono genuino e schietto del racconto, il suo ritmo ben scandito, la ricchezza vitale, tutta cose, anche nelle apparenti digressioni, della materia, quel piglio così aderente al tempo che rappresenta. È un romanzo borghese, di vita intima, secondo il canone degli anni in cui uscì, ma di un realismo pieno di carattere e di asciuttezza, non schivo di ardimenti rappresentativi volgenti al gusto veristico, senza cadere mai nel trito. C'è nel libro una nettezza e sobrietà di colore che conquista; piace il suo *properare ad finem*, condotto innanzi con fatale movimento, con sguardo impassibile verso i suoi personaggi e pur infine segretamente pietoso nella rappresentazione della protagonista, così lucidamente

osservata. Il titolo stesso è un vezzo: altri avrebbe scritto *Una passione fatale*, o *Fort comme la mort*, o *Ad oltranza*, o altri titoli ottocenteschi. Certe scene (interni di salotti, dialoghi di signore, intima vita di alcova) sono di molta finezza di osservazione; e di gran nerbo il finale serrato, con il dolore della madre dell'ufficiale che si conserta in un unico affetto con la dedizione fatale dell'amante per lui. Il realismo a volte porta a certe crudezze; ma queste paiono necessarie così come le civetterie della forma: sono gli impasti compositi di cui si vale l'artista. C'è una pagina, dove si riferisce com'è condotta un'operazione chirurgica, che ha la lucida pienezza e l'intensità del verismo quand'è condotto al vigore dell'arte: in essa si vede come l'autore bruci le sue scorie per darci il sapore della vita.

(G. De Bl.).

Italo Svevo, *Saggi e pagine sparse*, a cura e con prefazione di Umbro Apollonio. Milano, Mondadori, 1954, pp. 390. — La prima sezione di questo libro raccoglie articoli di giornale, tutti, tranne uno pubblicato ne *La Nazione* di Trieste del 1919, scritti fra il 1880 e il 1890 e apparsi ne *L'Indipendente*; anteriori alla pubblicazione del primo romanzo di Svevo, *Una vita*, essi stanno a testimoniare alcune caratteristiche non irrilevanti del romanziere negli anni della sua formazione: la buona conoscenza dell'ultima narrativa francese, una notevole familiarità con le opere del De Sanctis, e sopra tutto un fondamentale bonsenso nei giudizi critici. Si collegano in parte a questi articoli di giornale alcuni degli inediti raccolti nella sezione dei *Saggi diversi*, nei quali riesce interessante un certo gusto dei paradossi che doveva trovare ben altra applicazione nell'opera matura del romanziere. Una sezione a sé occupano le pagine su Joyce, quelle cioè che apparvero nel *Convegno* del 1927 e altre inedite ritrovate tra le carte di Svevo. Seguono poi alcune *Favole*, *Pagine di diario e sparse* e, in appendice, *Lo specifico del dottor Menghi*. Sebbene anche tra i frammenti autobiografici (alcuni dei quali erano già da tempo noti ai lettori) se ne diano alcuni che riescono assai significativi documenti dell'acume del romanziere, il meglio di questo libro è rappresentato dalle pagine sul Joyce, nelle quali, senza che sia ostentato un particolare acume critico, si nota, oltre che un sentimento di calda ammirazione, anche schietta sensibilità e molta intelligenza.

Il curatore ha inteso di riprodurre con la maggiore fedeltà queste pagine inedite o mal accessibili e il suo scrupolo è lodevole, sebbene un'eccessiva pretesa d'obbiettività qua e là porti più a confusione che a chiarezza: nei *Saggi diversi*, per esempio, se l'ordine vuol essere cronologico *Uomini e cose di un distretto di Londra* dovrebbe precedere *Soggiorno londinese*; nelle *Pagine di diario e sparse* quelli che sono sicuramente frammenti di *Il vecchione* (pp. 316-18; 331-32) non andrebbero mescolati con appunti d'altra specie e con note propriamente autobiografiche; ma sopra tutto di fronte alla sezione dedicata a Joyce sorgono dubbi: mentre a ragione, crediamo, l'Apollonio ha voluto ricostituire l'intero saggio integrando il testo edito nel *Convegno* con il dattiloscritto da lui ritrovato, delle pagine ine-

dite non ci sembra che si possa genericamente asserire che « se in più parti ripetono considerazioni già riportate nel testo pubblicato da *Il Convegno*, contengono tuttavia anche idee nuove mentre sfruttano con maggiore ampiezza e più profonda elaborazione spunti in antecedenza appena toccati », perché, almeno a chi non ha modo di consultare i manoscritti, esse risultano in parte come una stesura primitiva del saggio del *Convegno* in parte invece un tentativo di ampliarlo e di meglio documentarlo. (E. B.).

Arrigo Cajumi, *Colori e veleni*, saggi di varia letteratura, con una prefazione di P. Paolo Trompeo. Napoli, Ediz. Scientifiche Italiane, 1956 (Collana di Saggi diretta da G. Macchia), in-8°, pp. xvi-432. — Non disdice al *Giornale* indicare le pagine di quest'ultimo libro del C. riguardanti la letteratura italiana. Vertono su Leopardi, Boccaccio, l'Aretino, il Bruno, Casanova, Batacchi, Foscolo minore, la contessa d'Albany, Tommaseo, Belli, Panizzi, Giusti, Brofferio, Rovani e Dossi, Rovetta, Calandra, Oriani, Thovez, Ada Negri, Papini (e lasciamo i viventi); inoltre vari sparsi giudizi dal Guerrazzi in qua, su altri nostri, in ispecie minori; intorno fanno corpo con questi, gli stranieri, inglesi e francesi particolarmente. Il piglio caustico dell'autore è ben noto, e si sa anche come questi suoi scritti, sebbene fossero apparsi nei giornali, vennero composti con meditata cura e precisa minuta informazione, sia dei testi, sia delle notizie biografiche, cosicché s'intende come risultino densi di materia e di vigore polemico. La critica letteraria del C. — che non è quella effimera del semplice giornalista — si fonda sul suo temperamento, sugli incontri e scontri del sangue, proprio come quella del Baretti; in ciò la sua vitalità e i suoi limiti, ed anche la capacità di farsi intendere con un semplice inciso, con un breve mordace paragone, o attraverso il nervoso racconto della figura biografica di un letterato. È vero scrittore e letterato anche il Cajumi, e in ispecie su gli autori dell'ottocento minore che conosceva a fondo — con simpatie e antipatie curiosissime, tanto andava ad estro — ha detto acute parole. Il libro ancor preparato per la stampa da lui, prima della morte, è dedicato a Ferdinando Neri, suo maestro; e l'affettuosa prefazione del Trompeo traccia le linee salienti e sagaci del profilo di lui; qualche errore di stampa mostra ch'egli non vi ha data più l'ultima mano. (G. De Bl.).

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

ANCORA SULLA GENESI DELL' « ORTIS ». — L'ampia, attenta recensione che il Goffis, con la sua ben nota competenza negli studi foscoliani, ha dedicata su *La Rassegna della letteratura italiana* (luglio-dicembre 1955) all'*Ortis* da me curato per l'edizione nazionale, richiederebbe un lungo discorso, che sorpasserebbe di troppo lo spazio concessomi dal *Giornale*. Sono lieto però ch'essa mi dia occasione di ritornare su alcune asserzioni (da lui contraddette), che nella mia introduzione, per i limiti di trattazione e di brevità che m'ero imposti, non erano state convenientemente sviluppate.

Il Goffis mi muove appunto d'esser pur io risalito, per la composizione dell'*Ortis*, a quel *Laura lettere* che il Foscolo ricorda come « non interamente compiuto » nel suo *Piano di studi*. Egli considera questa la prima delle « innumerevoli bugie editoriali del Foscolo ». Ma le bugie ch'egli può avere ed ha effettivamente dette non ci autorizzano a negargli sempre fede, tanto più ove si consideri che, quando non dice la verità, si finisce col coglierne il motivo. Ora qui, nel *Piano*, steso per un amico, forse anche per sé, non si scorge proprio che ragione ci fosse di smerciare una fandonia. Per il Goffis invece *Laura* è « un fantasma », un libro di cui non fu scritta « anche una sola pagina ». E crede di trovarne la conferma in una lettera del Foscolo al Costa: « Dopo la cantica, voglio mettermi in qualche riposo scrivendo certo libretto ». Ma se si considera che la lettera è del 1796, probabilmente dell'aprile, e che allo stesso anno, se non dopo, è da riportarsi il *Piano*, nulla impedisce di pensare che la lettera precorra questo di qualche mese ed esprima come intenzione ciò che nel *Piano* il poeta poteva dare come parzialmente compiuto. Se mai la lettera conferma, dunque, non nega la composizione di quello scritto. La categorica negazione del Goffis si baserebbe quindi soltanto sul fatto che lo scritto non ci rimane; il che nulla prova. Secondo noi, invece, ci rimane in quelle parti che successivamente entrarono nell'*Ortis*. Io sono infatti convinto che le conclusioni a cui nel suo ben noto studio giunse il Rossi circa un *Proto-Ortis* identificabile con *Laura*, di cui il F. si servì nella stesura successiva, se si eccettui qualche particolare in cui il critico pecca di eccessiva precisazione (a questo si riferiva la mia riserva accettandone la tesi) conservino la loro piena validità, anche dopo le obbiezioni mosse dal Goffis nei suoi *Studi foscoliani*. Né mi sembra trascurabile la testimonianza di chi primo avanzò l'ipotesi di questo accostamento fra il giovanile *Laura*

e l'*Ortis*, il Carrer: « Abbiamo veduto tra gli abbozzi giovanili del Foscolo alcune lettere intitolate *Lauretta* ». Nome questo che ci richiama all'episodio incluso nel romanzo, episodio che pel Goffis è nato soltanto dalla « suggestione dello Sterne » durante la composizione dell'*Ortis*, mentre io avrei il torto di vedervi un legame con la realtà e col romanzo primitivo.

Che l'episodio abbia riferimenti con quello sterniano di Maria non c'è dubbio; ma non credo d'ingannarmi vedendovi un'ispirazione profondamente diversa e particolari non estranei alla realtà ed alla esperienza del Foscolo. Nello Sterne l'incontro di Tristran Shandy con Maria è puramente occasionale. Passando in vettura presso Moulins, la sua attenzione viene richiamata da un malinconico suono di flauto a cui s'accompagna il canto della fanciulla. Impietosito dal racconto del postiglione, che gli narra come Maria fosse uscita di senno per averle il curato interdette le nozze, Tristran si sofferma presso di lei cercando di consolarla; quindi s'allontana commosso, augurandosi di poter un giorno conoscerne da lei stessa la storia. L'episodio è ripreso, come si sa, nel *Viaggio sentimentale*. Yorick, trovandosi a passare per quei luoghi e ricordando l'incontro di Tristran, ricerca la casa di Maria, e dalla madre apprende che la nuova sciagura, la morte del padre, non ha maggiormente sconvolto il senno dell'infelice, ma ch'ella non trova mai quiete e « va ramigando, chi sa dove, lungo la strada ». E infatti Yorick la incontra più oltre; si sofferma, la interroga, si commuove profondamente al racconto del suo vagabondaggio, delle sue pene e sente che, se ella vivesse là dove egli ha il suo abituro, la ricovererebbe presso di sé; che se dal cuore di lei e dal proprio potessero cancellarsi le traccie d'altri affetti, Maria « poserebbe sul suo petto, e gli sarebbe figliuola ». Tali le linee dell'episodio, rivolto dallo Sterne a provare che nulla ci commuove tanto e ci fa coscienti della nostra anima quanto la compassione per le altrui sciagure. « Sì, sono persuaso che ho un'anima; e tutti i libri di cui i materialisti appestano il mondo non sapranno convincermi mai ». Aveva intrapreso quel viaggio con la fantasia « lusingata d'immagini allegre »; il suo animo « s'aspettava di tumultuar nella gioia », nella visione della lieta vendemmia burbonnese; ma sullo sfondo di quelle scene di giubilo gli appare « la pensosa Maria seduta all'ombra del pioppo ». L'uomo, conclude, è in balia della « cara sensibilità », eterna fonte dei nostri affetti, « degl'incantesimi della voluttà come degli spasimi dell'angoscia ».

Assai diversa l'impostazione dell'episodio di Lauretta, per l'esatta valutazione del quale conviene risalire alla prima stesura, essendo queste le pagine che hanno subìto le maggiori modificazioni nelle successive redazioni del romanzo. Nella bolognese, Lauretta è introdotta *ex abrupto* nella XXX lettera, come personaggio già conosciuto da Lorenzo, e con riferimenti a Jacopo ed al suo ambiente

così personali e numerosi, che nell'ultima redazione gli faranno osservare d'aver finito per parlare di sé anziché della ragazza. I pochi elementi sterniani, più esteriori che intrinseci all'episodio, vengono assorbiti, sommersi da questi di carattere personale, che ritornano alla memoria di Jacopo nella solitudine euganea; affetti, care immagini di luoghi, ricordi di beni perduti. « Il cielo me l'aveva conceduta — dice fra l'altro — ma l'avversa fortuna me l'ha rapita ». Ma si rilegga nell'*Ortis* bolognese tutta la lettera XXX, e poi anche la XXXV, in cui Jacopo piange la morte dell' « amica », e si veda se si possa parlare d'una ricalcatura sterniana. Piuttosto non si sfugge all'impressione che l'episodio stia a disagio in quella lettera, che non leghi bene con essa, che risulti sproporzionato al motivo per cui viene introdotto: a dimostrare cioè la stoltezza dello stoico che, condannando la compassione, ignora gli « inesausti piaceri del sentimento », sicché l'episodio rimane come marginale e, per essere incluso nella lettera, fuori luogo e sproporzionato. Viene naturale di pensare che si tratti di un ricupero, di pagine a cui l'autore non ha voluto o saputo rinunziare e che alla meglio ha cercato di accomodare nella economia del romanzo. Di tale mal riuscita fusione e insufficiente giustificazione dovette accorgersi il Foscolo medesimo, se nelle successive redazioni cercò di correre ai ripari. Già nell'edizione 1801, e così nella 1802, l'episodio non è più introdotto *ex abrupto*, ma preparato con la presentazione del personaggio nella terza lettera (« Che fa Lauretta? la povera fanciulla! ecc..., p. 139); e più innanzi non è più parte integrante di una lettera, ma « frammento » d'una « storia di Lauretta », che Jacopo scrive sollecitato da Teresa, desiderosa di distrarlo dall'inerzia e dall'amore. Egli segna pensieri sui margini del suo Plutarco (richiamo forse ad un Plutarco effettivamente postillato dal Foscolo) e scrive la *Storia*, « per mostrare al mondo in quella sfortunata lo specchio della *fatale* infelicità de' mortali ». Il « frammento » riproduce sostanzialmente la narrazione del 1798, salvo che sulla fine questa si amplia con l'accenno ad un seduttore che, tratta dalla casa paterna la fanciulla, le rapisce « il fiore dell'innocenza » (« Un giorno forse, ecc..., p. 189), amplificazione che nella 1802, con un'aggiunta interposta, s'arricchisce di altri particolari (« Io l'ho veduta... », p. 188). Tutto questo ulteriore svolgimento non ha nulla da spartire con l'episodio sterniano. Ma i mutamenti non s'arrestano qui. Nella londinese del 1817, tralasciando altre modificazioni (tra di esse un terzo nuovo motivo dell'episodio: « voleva in quella sfortunata creatura mostrare a Teresa uno specchio fedele della *fatale* infelicità dell'amore »), significativo mi sembra in che modo il F. accenni al rapporto col « libretto inglese ». Dichiara d'essersi posto a tradurre quelle pagine, perché « in quel racconto di sciagura » gli pareva « a ogni frase di leggere le disgrazie della povera Lauretta ». E soggiunge: « Togliendovi, mutando, aggiungendo assai poco di mio, avrei raccontato il vero, mentre

forse il testo (Sterne) è romanzo ». (Si noti che l'*avrei raccontato* non è che espressione attenuata d'un'affermazione, e difatti nell'edizione zurighese si legge: *ho raccontato*). Come si vede, insieme con la parziale derivazione sterniana è qui affermato quanto di personale, di proprio il Foscolo ha introdotto nel « frammento »; ha voluto anzi contrapporre al carattere romanzesco del « testo » tradotto quello realistico del proprio racconto. Nell'episodio sterniano, che il Foscolo può aver conosciuto anche prima di comporre l'*Ortis*, egli ha colto le affinità con una storia a cui egli non era estraneo, tanto che, narrandola, confessava, come già ho ricordato, che parlando di Lauretta aveva finito per parlare di sé. Né mi sembra senza significato che, accompagnando alla ristampa londinese dell'*Ortis* un saggio della versione del *Viaggio sentimentale*, scegliesse proprio anche i capitoli di Maria, quasi a porre sott'occhio al lettore inglese la diversità dei due episodi. Concludendo, mi sembra di poter affermare che la parziale derivazione dal romanzesco episodio dello Sterne non esaurisce quello foscoliano, nel quale per contrario confluiscono motivi reali e personali. A questa duplicità di elementi penso alludesse il Foscolo nella *Notizia bibliografica* scrivendo: « Intorno a Lauretta siamo in dubbio se fosse persona reale o fantastica »: fantastico l'attinto dallo Sterne, reale ciò che il Foscolo vi mise di proprio. Questo quanto ai rapporti tra i due episodi. In relazione poi all'*Ortis*, se si tenga presente quanto siam venuti osservando sul poco felice inserimento della vicenda nella prima redazione del 1798, a correggere il quale non sono valse le successive modificazioni, non sembra azzardato pensare che quelle pagine avessero un'origine anteriore ed estranea all'*Ortis*, senza con ciò escludere che pure in questa ci fosse già una derivazione sterniana. Saremmo dunque condotti, e non soltanto per una coincidenza del nome, all'operetta del *Piano di studi*. A questo proposito, ove si pensi di quanti motivi autobiografici sia ricco il romanzo, non mi sembra senza significato come, fra gli scritti che Jacopo distrugge prima del suicidio, la storia di Lauretta, « operetta ch'egli aveva compiuta » sia ricordata insieme col commentario intorno al governo veneto e con la traduzione di Tacito; quel commentario e quella traduzione che troviamo pure elencati nel *Piano di studi* insieme con *Laura, lettere* « non interamente compiuto », a cui l'autore si preparava a dare « l'ultima mano ». L'accostamento di queste tre scritture nel romanzo è proprio indipendente dall'analogo accostamento nel *Piano*? E la storia di Lauretta è proprio estranea a *Laura lettere*? Non credo. Siamo, si sa, sempre nel regno delle ipotesi, che però non credo si possano ripudiare senza dimostrarne l'infondatezza, soprattutto quando non manchino affermazioni dell'autore che possono suffragarle.

E poiché parliamo d'ipotesi, qualche parola devo pur dire nei riguardi di altra mia, che il Goffis scarta senz'altro. Trattasi di quell'esplicito accenno a propositi di suicidio, che si legge nella *Notizia*

premessa all'*Ortis* londinese. Osservavo in una noticina che tali propositi, quivi cronologicamente ricollegati con la delusione amorosa per la Roncioni, assai probabilmente sono dal Foscolo posticipati, come posticipata e ricollegata con la passione fiorentina è pure, nella stessa *Notizia*, tutta l'ispirazione del romanzo. Avanzavo perciò l'ipotesi che, se propositi suicidi il Foscolo ebbe effettivamente a nutrire, questi assai meglio possano collocarsi nel periodo veneziano-euganeo. L'ipotesi mi sembra confortata dalla considerazione delle tristissime condizioni fisiche e morali del poeta in quei mesi, le quali avevano imposto il suo allontanamento da Venezia, nella speranza ch'egli potesse guarire da quella « duplice malattia » di cui parla il Cesarotti scrivendo all'Olivi. Leggendo le lettere foscoliane di quel tempo, si rimane colpiti dalla profonda, invincibile tristezza dell'adolescente, espressa con accenti così amari che non trovano più riscontro nel suo epistolario. E non si dimentichi né quanto egli afferma nella lettera al Bartholdy a proposito di questa sua propensione suicida: (« Sia forza di natura o educazione d'avversità, io *sin dalla prima gioventù* ho meditato sempre sul suicidio »); né quanto scrive sulla profonda impressione provata per la fine del giovane Ortis e sul riacutizzarsi, in tale occasione, di quelle sue meditazioni. Se momento ci fu, nella vita del Foscolo, propizio a propositi estremi, questo fu proprio in quei mesi così desolati, quando l'età stessa meno sapeva reagire a quella tristezza, e la naturale indole, favorita anche dalla malferma salute, poteva avere un sopravvento incontrastato. Per contrario, come non distinguere dal sincero il convenzionale di derivazione ortisiana nella passione per la Roncioni ed in quegli accenti volutamente disperati che mal s'accordavano ormai con l'esperienza acquisita in tema d'amore? Credo che nessuno possa concludere ad un Foscolo allora sull'orlo del suicidio; e sarà bene ricordare quanto facilmente e rapidamente egli sapesse consolarsi di quella delusione ritornando a Milano, e con che tono scanzonato scrivesse all'Arese della sua guarigione da quella passione (*Epist.* I, 220).

Passando ad altro, il Goffis mi fa appunto di non aver indicato in nota i passi dell'*Ortis* bolognese utilizzati dal Sassoli nella sua continuazione, e quelli della *Vera storia* utilizzati dal Foscolo nella redazione del 1802. Quanto ai primi, confesso di non averli trovati; e del resto sarebbe strano che per la propria continuazione il Sassoli avesse attinto (salvo i necessari addentellati narrativi) dalla parte già pubblicata dell'opera che intendeva di ultimare. Quanto ai secondi, l'osservazione del nostro critico si basa sur una sua convinzione (non nuova) ch'io non credo per nulla fondata. Esaminando lo svolgimento psicologico ed artistico dell'*Ortis* bolognese, egli crede di poter concludere ch'esso « è compiuto: nulla vi manca, ma del suicidio neppur l'ombra ». Lorenzo, pubblicando le lettere dell'amico, nell'*Avviso al lettore* lo dava per morto « per ragioni editoriali », ma

nella parte già stesa del romanzo l'autore « non poneva alcuna premessa al suicidio ». Menzogna sarebbe perciò l'affermazione contenuta nella protesta inserita dal Foscolo nella *Gazzetta universale* del gennaio 1801, « che nelle lettere di Jacopo che il depositario aveva cominciato a pubblicare c'era l'apologia del suicidio, cosa vera per la redazione che il Foscolo stava meditando, e che si era ormai concretata nel suo pensiero con indirizzo assai diverso da quello dell'*Ortis* bolognese ». Non si ricava da questo come l'autore avrebbe impostata la soluzione; « certo vediamo che quando il Sassoli e poi il Foscolo stesso si posero a proseguire l'opera, dovettero rivederne le basi ». E nella revisione sassoliana, poiché la « base » foscoliana del 1798 non ha premesse di suicidio, entrerebbe anche la soluzione suicida. La conclusione è che del suicidio di Jacopo il Foscolo andrebbe debitore « alla ben solida e concreta edizione » del Sassoli!

Ora a me sembra che le obbiezioni a siffatta tesi si presentino quanto mai chiare ed inoppugnabili. Anzi tutto è evidente che quando il Foscolo nella protesta parla delle lettere di Jacopo che conterrebbero fra l'altro l'apologia del suicidio, non si riferisce solo a quelle già pubblicate, ma a tutte quelle che s'immaginano scritte dall'amico « nei giorni ne' quali la sua trista filosofia, le sue passioni, e più di tutto la sua indole lo trassero ad ammazzarsi ». Che nella parte già stesa dell'*Ortis* bolognese non ci sia ombra del suicidio, non può certo far meraviglia: le circostanze esposte in essa non sono ancora tali da giustificare, non dico la decisione, ma neppure l'avviamento al gesto fatale. Se il Foscolo avesse lasciato chiaramente presentire la soluzione, l'interesse del racconto non se ne sarebbe avvantaggiato. Ci si potrebbe obbiettare che nell'*Ortis* del 1802 la soluzione suicida è già adombrata anche nella prima parte: si sa però (ed in tal senso si potrà parlare di « revisione di base ») come il Foscolo abbia impresso un tono assai più pessimistico a tutta questa rielaborazione definitiva, non foss'altro per l'accentuazione, già fin dalle prime pagine, d'uno dei moventi del suicidio, la delusione patriottica. Ma che, nonostante la sua intonazione più blanda, il suicidio fosse già nel primo concepimento dell'*Ortis*, mi sembra non possa sussistere dubbio alcuno. A che pro avrebbe il Foscolo tirato in ballo nel titolo del romanzo il nome dello studente uccisosi a Padova? Ed a che altro può riferirsi, nell'*Avviso al lettore* che è già nella 1798, l'*eroismo* di Jacopo, se non alla sua eroica lotta contro un disperato dolore, da cui non poté liberarlo che morte volontaria? Ponendosi dunque a scrivere il romanzo, il Foscolo ne aveva indubbiamente ben chiare le linee fondamentali, suicidio compreso; ed è da credere fermamente che ne facesse pur parola, proponendogli la pubblicazione, al Marsigli, il quale perciò poté ben rendersi conto, dopo la forzata ed improvvisa partenza del Foscolo, della opportunità di ultimare il libro secondo la trama dell'autore. Del resto la soluzione suicida aveva, non foss'altro, un precedente famoso nel *Werther*, non ignoto

certo al poeta, e neppure (tutt'altro!) al Sassoli. Tutto ciò non porta *necessariamente* là dove il Goffis a torto pensa ch'io sia giunto, ossia ad ammettere senz'altro che il Sassoli si servisse d'un manoscritto foscoliano; bastò che non ignorasse la trama fissata dall'autore, od anche soltanto la catastrofe. Non dunque il Foscolo fece propria più tardi la soluzione del Sassoli, ma se mai questi si attenne a quella fissata dal poeta.

Derivazioni dalla *Vera storia* nella redazione milanese dell'*Ortis*? Qualche particolare in comune può riscontrarsi nella scena finale del suicidio, particolari che il Foscolo può benissimo aver attinto da quello reale di Ortis e che comunque non sono tali da farci pensare ad una vera e propria derivazione, « come avviene quando si deriva da un volume a stampa ». Strano sarebbe del resto che, dopo aver così aspramente vituperata la ribalderia sassoliana (ed è effettivamente una ribalderia in ogni senso), il Foscolo fosse sceso a farsene fonte d'ispirazione. Ben altri elementi, del tutto estranei alla *Vera storia* ed al primo *Ortis*, entreranno in quello milanese, d'accordo; ma resta ben certo che proprio la trama che conduceva al suicidio era già nella prima concezione del romanzo, strettamente collegata col suicidio di Ortis, con un indubbio influsso wertheriano e con tutto il giovanile travaglio del Foscolo sul problema della morte volontaria, che per presentarsi vivo al suo spirito non aveva certo atteso né le insulsaggini sassoliane né la delusione fiorentina.

Nel dare notizia d'un esemplare dell'*Ortis* da lui posseduto, il Goffis lamenta ch'io non abbia spinta la mia esplorazione anche in biblioteche private. Posso assicurare che il mio esame si è esteso anche a numerosi esemplari di privati, che non ho ricordati in nota, non avendone trovati che differissero da quelli avuti dalle biblioteche; mi sono perciò limitato ad indicare questi soltanto, come più accessibili agli studiosi che volessero esaminarli. Quanto alle varianti riportate dal Goffis, sono certo degne di nota, ma soltanto da un esame compiuto dell'esemplare si potrebbe trarre qualche illazione. È però sempre da tener presente che una stessa edizione spuria dà talvolta ristampe non perfettamente identiche, forse perché preparate in fretta e con quella trascuratezza che la mancanza d'una responsabilità editoriale può favorire. Talvolta solo il frontespizio presenta leggere variazioni. Probabilmente la ricomposizione era lasciata all'arbitrio del compositore, il quale, fatta attenzione che la pagina ricomposta corrispondesse nei suoi limiti estremi alla precedente tiratura, nel corpo della pagina stessa, nelle singole righe non si faceva scrupolo che la corrispondenza con la vecchia tiratura non fosse perfetta: variazioni soprattutto d'interpunzione, ma talvolta anche sostituzione di parola, o per distrazione, o forse con la presunzione di correggere il testo, che spesso, coi numerosi refusi, denota l'assenza d'ogni revisione. Elencare siffatte discordanze sarebbe impresa quasi impossibile, né so quanto proficua. Né si può dire nep-

pure che, trovando in qualche edizione datata 1802 (ho procurato di fissare i motivi di questa persistente datazione) varianti che si riscontrano in successive, si tratti sempre di mutamenti proceduti dalla più vecchia alla più recente edizione. L'esemplare da me indicato al numero XI, datato 1802, è indubbiamente modificato sulla zurighese del 1816. Non pretendo, naturalmente, d'aver esaurite tutte le possibilità di rinvenimento d'altri esemplari; credo però assai improbabile ch'essi possano serbarci novità sostanziali: serviranno però sempre ad una più compiuta conoscenza della straordinaria fortuna, o sfortuna, editoriale del romanzo foscoliano.

GIOVANNI GAMBARIN.

UN INEDITO SONETTO PER NOZZE DI GIOVANNI PRATI. — Fra le carte della Biblioteca Rava in Ravenna, in un mazzo ora provvisoriamente depositato nella camera blindata della Biblioteca Classense, si conserva autografo, interfogliato in una lettera del dottor Luigi Chimenti all'onorevole Luigi Rava in data 23 gennaio 1919, questo sonetto inedito del Prati:

Quand'è un pargolo, Amor scherza e spergiura,
Ei che di rosea benda ombra le ciglia;
Ma quando è nume, in questa landa oscura
Fa bello e santo ciò che a lui somiglia.

Raggio di sposa, di sorella e figlia
Perciò tu sei nelle paterne mura,
Bella e santa Nannetta; e da te piglia
Oggi ogni cor che t'ama aura e figura.

Ma un sol ti fa beata, un sol, beato
Sopra i celesti! O anima gentile,
Sii sempre altera dello averlo amato.

Senza amor non infiora albero Aprile;
Senza amor freddo è il tempo e indegno il fato,
Senza amor l'universo è cosa vile!

G. Prati
Bologna 17 dic.- 1865
(il giorno dopo le nozze di Nannetta
Viviani con Luigino Chimenti)

Il testo della lettera, interessante anche per qualche nuovo dato biografico, è il seguente:

Illustre Caro Amico,

Io pure vivamente plaudo ed esclamo bravo! per lo splendido patriottico discorso, entusiasticamente acclamato al Teatro Quirino nel Convegno della Dante.

Ella ha pure ricordato in tale occasione il poeta Giovanni Prati, e così che sono andato a rovistare fra le mie carte ed ho ritrovato un sonetto di lui scritto la sera del mio matrimonio in mezzo ad una chiassosa allegria di molte distinte persone. Il Prati fu uno dei miei testimoni all'atto nuziale. Il Cav.^{e} Avv. Angelo Vi-

viani, fratello della mia indimenticabile moglie Annetta, sposò l'unica figlia del Prati di nome Ersilia: ed un tempo le nostre due famiglie erano come una sola. Con tale comunanza di vita intima ed affettuosa, spesso il Prati era con noi. Ecco data spiegazione di tutto, e come posso offrirle, per mio ricordo, l'autografo del Prati, che è pregevole per essere stato scritto da lui stesso, perché per essere molto difettoso di vista non scriveva mai. Le sue Poesie sotto dettatura tutte. (Revere, e l'ex Prefetto Serpieri che erano allora i suoi scrivani).

Quello poi che era fenomenale in lui, che componeva e correggeva tutto mentalmente.

Fra le mie carte ho trovato pure delle letterine speditemi da Parigi del 70 *Par ballon monté*, speditemi da mio Cognato rimasto chiuso colà avendo una missione del Ministro di finanza d'allora Digny.

Ma coi miei ricordi rubo del tempo prezioso a Lei, per cui caramente salutandola mi confermo

Dev.mo Aff.mo suo
L. Chimenti

Non pare inopportuno, in questa occasione, ricordare con quale dolorosa insistenza il P. esprimesse il disagio procuratogli dall'infermità della vista: « Io tengo qui scritta molta e molta poesia, ultimo conforto che ormai mi rimanga, ma la poesia chi la compra? Pur troppo questi dolorosi sudori dell'ingegno non sono curati: se mi servissero gli occhi farei anche il duro mestiere del copiacarte; che importa? la necessità vincerebbe la ripugnanza e l'avvilimento; ma anche il bene della vista di giorno in giorno mi va scemando; anzi mi resta poco da perdere » (lettera al conte Antonio Gusella, s. d., ma certamente non anteriore al 1847). « Figlia mia, È ben molto tempo che non ti scrivo, ma la mia vista è tanto indebolita che debbo quasi sempre servirmi della mano altrui e non rispondo quasi più a nessuna lettera » (lettera a Ersilia, 1851: data segnata a *lapis* e non dal P.). « Egli [il fratello di Antonio Gazzoletti] è così buono e mi rende qualche utile servigio perché io di dì in dì smarrisco la luce degli occhi... » (lettera ad Antonio Gazzoletti, s. d., ma 1851). « Io ti scrivo troppo di rado, lo sento, ma ho la vista sì debole, che, stimolando gli occhi, mi dolgono i nervi del cervello; per modo che son forzato a non segnar sulla carta i miei stessi lavori poetici, ma a ricordarli e dettarli a misura che nascono. Tu, che non hai di coteste sofferenze, puoi e devi fare quello che io non faccio. Da brava: scrivimi più di frequente... » (lettera a Ersilia, s. d., ma 1856-1857). « Non ho occhi per scrivere » (lettera a Ersilia, 1858). « Non ho più occhi da tirar innanzi... » (lettera al cognato Giacomo Arnaudon, 1881).

E il tema della vista debilitata ricorre più volte anche nelle pagine degli scrittori che conobbero il P. o ne studiarono la vita e l'opera, dal Bersezio al Martini: « Edoardo Arnaudon... ricorda ancora d'esser salito tante volte sulle larghe spalle del poeta, tenendosi saldo alle sue chiome fluenti, e d'aver giocato spesso a nascondersi, godendosela un mondo, perché al poeta, miopissimo, non riusciva scoprirlo » (C. Giordano, *G. P.*, Torino, 1907, p. 411). « Da quando la

vista gli s'era indebolita, il Prati componeva a memoria i suoi versi e un po' dappertutto; a casa, al caffè, in una tribuna alla Camera, ove era assiduo negli ultimi anni e nella quale passeggiava in lungo e in largo, poco curandosi delle discussioni che fervevano nell'aula. E quando li aveva composti e limati, li recitava a qualcuno che, poi, doveva scriverli e darglieli » (ivi, pp. 414-415).

Quest'ultimo passo riconferma la notizia del poetare per dettatura: necessaria consuetudine, che tuttavia a sua volta si lega ad un elemento non più fisico e patologico, ma alla stessa disposizione spirituale del P., alla sua prodigiosa capacità di verseggiare.

Modesto è ovviamente il contributo che allo studio della poesia pratiana può portare la conoscenza del sonetto rimasto finora ignorato fra le carte della biblioteca ravennate: poeticamente mediocre nella generica eloquenza dell'insieme, crediamo tuttavia che esso meriti attenzione almeno per quel luminoso verso della più viva e agile seconda terzina: « Senza amor non infiora albero Aprile ».

MARIO SACCENTI.

UN ARTICOLO INGLESE DEL 1881 SUL VERGA. — In una lettera al Rod circa il 7 dicembre 1881, Giovanni Verga si fermò sopra le difficoltà del tradurre *I Malavoglia* in francese. « Farete bene », disse, « a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese, e quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche nell'italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro. Son lieto che voi apprezziate i miei sforzi e mi fece piacere un articolo dell'ottobre scorso della *Rivista bimestrale* di Londra che entrò perfettamente nelle mie idee e nel mio processo artistico, fortuna rara per chi scrive » (1). È evidente che un esame dell'articolo nella *Fortnightly Review* (2) ci aiuterà a capire l'interpretazione verghiana delle sue idee e del suo processo artistico. Pare che non sia stato incluso in nessuna bibliografia della critica.

Questo articolo fu scritto dalla signora Frances Eleanor Trollope, seconda moglie di Thomas Adolphus Trollope, fratello del romanziere Anthony. Thomas Adolphus, uno degli anglo-fiorentini discussi dalla Treves (3), aveva passato gli anni 1843-73 a Firenze; poi si trasferì a Roma. La prima moglie gli era morta nel 1865 e, nell'anno seguente, aveva sposato Frances Eleanor Ternan, venutagli in casa

---

(1) *Lettere al suo traduttore*, a cura di FREDI CHIAPPELLI, Firenze, 1954, pp. 48-49.

(2) Vol. XXX, New Series, pp. 459-77.

(3) GIULIA ARTOM TREVES, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze, 1953, pp. 190-215.

come governante della figlia Beatrice. La famiglia tornò finalmente in Inghilterra nel 1890. Frances Eleanor pubblicò parecchi romanzi, ora dimenticati, e una versione inglese del *Nerone* di Pietro Cossa (1881).

La Trollope intitola il suo studio *Italian Realistic Fiction* (si nota il lieve paradosso), e in esso considera le novelle della *Vita dei campi*, soprattutto *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, e *I Malavoglia*, opere che distingue nettamente dai romanzi precedenti del Verga. Le opere che prende in esame, essa dice, pretendono di essere studi della natura e dei fatti. È interessante notare che la Trollope trova differenze intrinseche, *molto curiose* e *notevoli*, fra queste opere del Verga e i romanzi *realistici* dello Zola e dei suoi seguaci francesi. Nella sua esposizione delle teorie verghiane, essa traduce quelle parole dell'introduzione dell'*Amante di Gramigna* che trattano dell'impersonalità dell'autore; poi parla con approvazione della forma linguistica della *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, indicando ai lettori inglesi che l'uso letterario della lingua italiana fu circoscritto da regole pedantesche e tradizioni accademiche e che la lingua parlata era molto diversa da quella scritta. Come aveva detto giustamente il Capuana, il Verga si trovò obbligato a fondere insieme la lingua volgare e il dialetto insulare, perché, essa aggiunge, l'uso di una ben pulita fraseologia cruscante per la materia della *Vita dei campi* avrebbe prodotto una stonatura intollerabile fra la maniera e il contenuto. Veramente la perizia con cui il Verga maneggiava il *difficile strumento di questa diabolica lingua italiana*, per dirla col Capuana, era uno degli aspetti più notevoli del suo genio.

Dopo queste osservazioni preliminari, la Trollope esamina l'applicazione delle idee verghiane nella novella *Rosso Malpelo*. Quivi l'autore fornisce con una veracità che sembra spietata particolari di crudeltà, brutalità e patimenti; registra gli avvenimenti ma non fa nessun commento. Una chiara impressione è prodotta del carattere di Rosso Malpelo, eppure è difficile identificare e analizzare i tocchi che la trasmettono al lettore. Seguono lunghi riassunti di questa novella e di *Jeli il pastore*. Però la Trollope parla più a lungo della tecnica verghiana nei *Malavoglia*; rileva che, come ogni scrittore di forza nativa, il Verga ha la propria maniera, i propri giri di frase, il proprio colorito; qui la sua lingua è intenzionalmente semplice, la forza degli aggettivi è proporzionata all'importanza della materia trattata; quelli che un pittore chiamerebbe i *valori* del quadro sono aggiustati mirabilmente. Lo stile del Verga non si potrebbe paragonare a quello del Dickens, del Thackeray, di Victor Hugo, di Emile Zola. Le sue opere sono piante colle radici nel terreno italiano. La sua realtà non è quella della cloaca ed egli, a differenza di alcuni scrittori francesi, non trascura ogni realtà se non la ripulsiva. Quanto alla prefazione dei *Malavoglia*, ivi il Verga scrive come un filosofo sociologico, ma fortunatamente nel romanzo scrive come un artista.

La lettura della prefazione potrebbe dissuadere un lettore che creda che l'arte perda alcuni dei suoi privilegi più alti quando invade il campo della scienza, ma egli non dovrebbe scoraggiarsi, perché l'opera verghiana è, essa stessa, come dovrebbero essere tutte le opere immaginative, la ragione del suo esistere. Il carattere di ciascuno dei Malavoglia, afferma la Trollope, è delineato col discernimento più sottile, il che è un vero *tour de force* artistico quando si ricorda la nuda semplicità dei mezzi ai quali il Verga si limita. Dal principio alla fine non c'è una sola parola di commento o d'illustrazione. La luce che è gettata sui personaggi viene dal progresso degli avvenimenti e dalle loro parole rustiche e illetterate, le quali non si levano mai sopra la parlata normale della loro classe. Rispetto alla forma dei *Malavoglia*, la Trollope censura una mancanza eccessiva di coesione fra le parti e una certa indeterminatezza nel delineamento delle vicende: il Verga presenta gli avvenimenti nella stessa maniera frammentaria in cui ci si presentano nella vita quotidiana. La coordinazione e l'assimilazione, cioè la digestione mentale, dei fatti, le quali ognuno fa per se stesso nella vita, di solito sono fatte dal romanziere nella sua opera artistica; ma questo aiuto manca quasi del tutto nel Verga. Però la Trollope riconosce che il Verga si astiene di proposito dall'aiutare in questo modo i suoi lettori, perché egli è risoluto a conformarsi alle sue teorie.

Se questo articolo fece piacere al Verga, è chiaro che non gli dispiacquero le conclusioni della Trollope circa i sentimenti e l'atteggiamento dell'uomo che aveva scritto i libri esaminati. La grandissima forza di *Rosso Malpelo* — la Trollope chiama questa novella uno studio — deriva dalla forte penetrazione fantastica che ha attraversato le tenebre di un'anima umana ignorante e completamente negletta; si vede l'epiteto *umana*. È interessante riferire le parole del Russo intorno a questa novella: « La novità del Verga, di quest'artista che voleva essere impersonale, è questa: lo scrittore ha risvegliato l'uomo, dove gli altri vedevano il bruto, ed egli ha saputo calarsi nella profondità misteriosa del mondo interiore del barbaro » (1). La tenerezza dell'autore, scrive la Trollope, è manifestata in modo particolare in *Rosso Malpelo* e, benché egli si tenga da parte e ci offre in silenzio il suo quadro, quel quadro poteva venire soltanto da uno che aveva una simpatia intensa per le sofferenze; ha un senso vivido della miseria e del maltrattamento degli animali. La sua simpatia assume un tono quasi selvaggio: « Ma guarda un po' », pare ch'egli dica, « queste cose succedono. Sono vere. Tu le vedrai. Io non te ne risparmierò una sola ». Però non si può dubitare che le abbia commiserate egli stesso con acutezza penosa.

---

(1) *Giovanni Verga*, 4ª ediz., Bari, 1947, p. 119.

Nei *Malavoglia* traspare un pathos genuino di una potenza raggiunta raramente e mai sorpassata nei lavori d'invenzione. La storia delle disgrazie della famiglia è terribilmente oppressiva, eppure la Longa e padron 'Ntoni sono due figure eroiche, piene ambedue dell'amore della casa e dell'ideale del dovere: eroi, perché la Trollope ha capito che gli eroi si possono trovare anche nelle condizioni più umili: come dirà il Russo, « silenziosi eroi del dovere, eroi dell'onore domestico, del lavoro e della fedeltà » (1). Poi la Trollope analizza i caratteri di padron 'Ntoni e di 'Ntoni. Conclude col dire che ogni buon critico ammetterà che, in questo libro, il Verga ha mostrato di possedere capacità del più alto grado.

Da questo riassunto dell'articolo della Trollope, si vedrà che essa considera simpaticamente e senza pregiudizi le mire artistiche del Verga e, essendo straniera, non ha idee grette circa la lingua da adoperarsi in un'opera letteraria. Quanto alla questione del verismo, non ne è così preoccupata da non cercare l'uomo, il Verga che è impegnato profondamente nei suoi libri, nonostante la sua impersonalità apparente. E finalmente l'autrice inglese riconosce la grandezza di questo scrittore che parla della gente più umile.

S. Bernard Chandler.

---

(1) *Ibid.*, p. 173.

CRONACA

* Promosso dall'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano, dall'Università di Fribourg e dall'Università cattolica di Louvain si è svolto al Passo della Mendola tra i giorni 25 agosto e 1 settembre il Convegno internazionale di studi sull'Umanesimo. Vi hanno partecipato insigni specialisti provenienti dai più rinomati istituti di ricerche e di studi umanistici, quali il Warburg Institute di Londra, l'Institut de recherche et d'histoire des textes e il Comité d'Humanisme et Renaissance di Parigi, la Renaissance Society e la Mediaeval Academy of America, il Petrarca-Institut di Colonia, l'Istituto nazionale di studi sul Rinascimento di Firenze, ecc. Il programma è stato assai denso, e tra le numerose relazioni accenneremo per brevità solo a quelle che toccano di argomenti di interesse più generale. Arnaldo Momigliano ha trattato della fortuna di Erodoto nel Rinascimento e del significato che essa assume riguardo agli sviluppi del pensiero storiografico; Carlo Dionisotti ha tratteggiato le linee fondamentali dell'umanesimo italiano; Giuseppe Billanovich ha parlato dello studio e delle raccolte dei classici al tempo del Petrarca; Roberto Weiss ha esposto le linee fondamentali dell'umanesimo in Inghilterra e Paul Lehmann in Germania; Elisabeth Pellegrin e Franco Simone hanno parlato dei caratteri dell'umanesimo francese; Nicolai Rubinstein ha fatto alcune considerazioni sui rapporti tra politica e cultura umanistica in Firenze. Quanto agli aspetti della scrittura e delle arti, Otto Kurz ha trattato dei rapporti tra gli umanisti e le arti figurative, Berthold L. Ullman ha delineato il formarsi della scrittura umanistica ad opera del Salutati e del Bracciolini; Augusto Campana ha trattato il vasto e pressoché inedito argomento degli studi epigrafici e dell'epigrafia letteraria nell'Umanesimo italiano. Riguardo agli aspetti religiosi importanti le relazioni di Gilles-Gérard Meersseman O. P. sull'Umanesimo e gli ordini religiosi e di Joseph Desmet sui rapporti tra *Devotio moderna* e Umanesimo nei Paesi Bassi, sopra tutto riguardo a quanto Erasmo è debitore nei suoi interessi e nei suoi metodi a tale forma di associazione religiosa. Inoltre particolare interesse hanno avuto le relazioni espositive sugli sviluppi degli studi umanistici nei diversi paesi. Per l'importanza delle ricerche promosse, per chiarezza e obiettività di informazione segnaliamo in particolar modo le relazioni di M. Shaaber-O. Kristeller per Stati Uniti e Canadà, di F. Schalk per la Germania, di Gertrud Bing per il Warburg Institute di Londra, di Eugénie Droz

e Jeanne Vieillard per gli istituti di ricerca francesi. Gli organizzatori del Convegno hanno assicurato che le relazioni presentate saranno in seguito raccolte in volume.

* Dal 6 al 9 settembre ha avuto luogo a Ferrara l'annunciato Convegno di studi sul Rinascimento ferrarese, aperto nel Castello Estense con la dotta relazione di Eugenio Garin sull'umanesimo a Ferrara e sui filosofi e scienziati del Cinquecento ferrarese. Nelle riunioni successive hanno esposto lo stato degli studi e gli argomenti più allettanti di nuove indagini i proff. Delio Cantimori per la storia, Bruno Coltro per la storia della musica, Ferdinando Flora per la storia della scienza, Raffaele Spongano per la filologia umanistica e Carlo Ludovico Ragghianti per la storia dell'arte. Hanno anche parlato Marino Berengo e Franco Gaeta, illustrando aspetti della struttura politico-amministrativa del Ducato e della sua vita religiosa nel Rinascimento. Tra gli ospiti stranieri presenti alle vivaci discussioni erano i proff. Gillmore (U.S.A.), Andrea Guber dell'Università di Mosca, Gertrude Bing, Frances A. Yates e Otto Kurz del Warburg Institute di Londra; fra gli italiani Antonio Banfi, Claudio Varese, Paolo Rossi, Lanfranco Caretti e Luigi Firpo. Al termine dei lavori il prof. Spongano ha riassunto le risultanze del giro d'orizzonte culturale compiuto dai vari specialisti e ha esposto un programma di lavoro, delineato di comune accordo, per i prossimi anni. Anzitutto, per cura di una commissione designata, si procederà al completamento e alla pubblicazione di un repertorio biobibliografico degli umanisti ferraresi (lavoro già compiuto in prima stesura ad opera di due giovani studiose dell'Università di Bologna). Frattanto gli storici studieranno la crisi economica e strutturale del Ducato negli anni della guerra contro Venezia e il diffondersi della Riforma a Ferrara. Filosofi e letterati hanno promesso di approfondire le ricerche su Guarino e la sua scuola, mentre Paolo Rossi curerà l'edizione critica dello *Zodiacus vitae* di Marcello Palingenio Stellato, e Luigi Firpo e Tullio Gregory pubblicheranno un gruppo di interessanti inediti di Francesco Patrizi da Cherso, che per molti anni tenne in Ferrara cattedra di filosofia platonica.

LUIGI MESSEDAGLIA

Il 7 febbraio nella sua villa di Arbizzano di Valpolicella (Verona) si è spento Luigi Messedaglia, colto da emorragia cerebrale mentre al tavolo di lavoro attendeva con l'infaticabile metodicità ai suoi studi. Era nato 82 anni or sono a Verona, e solo in età matura lasciò la medicina per dedicarsi tutto alle ricerche di storia letteraria, civile ed economica. Egli infatti era laureato in medicina e, benché non

avesse mai esercitato propriamente la professione, fu libero docente e aiuto di clinica medica all'Università di Padova sino intorno al 1919 quando, per ripetere sue parole, diede il « definitivo tacito addio, senza rimpianti, alla medicina e all'università » e non solo ritornò agli studi storici ch'erano stati la passione della sua prima giovinezza ma svolse in varia guisa attività politica e culturale: fu senatore del Regno, presidente dell'Amministrazione provinciale di Verona, presidente dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti e della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona.

Dei suoi scritti fino al 1953 il Messedaglia stesso ci ha lasciato l'elenco preciso in due bibliografie uscite a stampa a Verona rispettivamente nel 1935 e nel 1953, le quali registrano in totale 590 scritti di vario argomento, cui vanno aggiunti ancora quelli che egli venne pubblicando dal 1953 sino a pochi giorni prima della morte.

Tra i vari contributi intesi a portare delucidazioni e precisazioni su scrittori italiani occupano un posto a sé le memorie che dal 1919 sino al 1955 egli dedicò alle *Maccheronee* del Folengo: *L'Italia e gli stranieri nel pensiero di Teofilo Folengo* (in « Atti » dell'Istituto Veneto, t. LXXVIII, parte II, 1918-19: v. questo *Giornale*, **76**, pp. 351-352); « *Mirabella turris* ». *Nota folenghiana* (in « Atti e Memorie » dell'Accademia Virgiliana di Mantova, N. S., vol. IX-X); *Giacomo Casanova e Merlin Cocai. Contributo alla storia delle avventure del Casanova, della poesia maccheronica, e della fortuna del Folengo* (in *Archivio Veneto*, serie V, vol. XXII, 1938: v. *Giornale*, **112**, pp. 286-292); *Aspetti della realtà storica in Merlin Cocai* (in « Atti » dell'Istituto Veneto, t. XCVIII, parte II, 1938-39: v. *Giornale*, **114**, pp. 87-89); *Aggiunte e postille agli « Aspetti della realtà storica in Merlin Cocai »* (ivi, t. XCIX, parte II, 1939-40: v. *Giornale*, **119**, p. 137); *Echi e riflessi di Spagna nelle « Maccheronee » folenghiane* (in EPANOΣ. *Raccolta di scritti in onore del prof. Casimiro Adami*, Verona, « La Tipografica Veronese », 1941); *Caccia e uccellagione nelle « Maccheronee » folenghiane. Note per la storia del costume* (in « Atti » dell'Istituto Veneto, t. CIV, parte II, 1944-45); *A proposito del Folengo a Cesena. Riflessi e ricordi di Romagna nelle « Macneronee »* (ivi, t. CVI, parte II, 1947-48); *Reminiscenze di Merlin Cocai nel « Don Quijote »?* (ivi, t. CVI, parte II, 1947-48: v. sugli ultimi quattro studi *Giornale*, **126**, pp. 172-176); *Varietà e curiosità folenghiane. Serie prima* (in « Atti » della Accademia Pontaniana, N. S. vol. II, 1948-49); *Varietà e curiosità folenghiane. Serie seconda* (ivi, vol. III, 1949-50); *Varietà e curiosità folenghiane. Serie terza* (ivi, vol. IV, 1951-52); *Varietà e curiosità folenghiane. Serie quarta* (in « Atti » dell'Istituto Veneto, t. CXIII, 1954-55); *Varietà e curiosità folenghiane. Serie quinta* (ivi, t. CXIV, 1955-56).

In questo elenco, per brevità, non abbiamo menzionato qualche contributo minore e gli scritti in cui è fatto incidentalmente riferimento alle *Maccheronee*, che, definite dal Luzio « preziosa miniera

per la vita del Cinquecento », hanno trovato in Luigi Messedaglia lo studioso che con maggior competenza ha saputo mettere in luce numerosi riferimenti al costume rinascimentale in esse contenuti e per questa via ha recato un ottimo contributo alla più esatta comprensione di un testo tra i più ardui della nostra letteratura.

Ma col metodo delle esplorazioni pazienti tenuto nell'illustrare le *Maccheronee*, il Messedaglia ha contribuito anche alla esatta conoscenza di dati storici contenuti in opere di non pochi altri nostri scrittori, dal Boccaccio all'Ariosto, dal Foscolo all'Aleardi, dal Carducci al Fogazzaro. Fra le sue numerose memorie meritano una menzione particolare lo scritto *Leggendo la « Cronica » di frate Salimbene. Note per la storia della vita economica e del costume nel secolo XIII* (in « Atti » dell'Istituto Veneto, t. CIII, parte II, 1943-44) e la ricerca su *Schienale e morona. Storia di due vocaboli e contributo allo studio degli usi alimentari e dei traffici veneti con il Levante* (ivi, t. CI, parte II, 1941-42), seguìta dall'altra *A proposito di schienale e di morona. Nuovi appunti* (ivi, t. CIII, parte II, 1943-44), e definita giustamente da una delle nostre più apprezzate riviste di studi linguistici « magnifica ricerca parallela di cose e parole, attraverso trattati di culinaria, libri commerciali, opere scientifiche ». Invero tra gli eruditi che coltivarono anche i nostri studi il Messedaglia ebbe una sua precisa fisionomia: lettore attento dei classici, si valse della sua rara preparazione in settori speciali, quali la storia della medicina, dell'economia, delle piante alimentari e in genere del costume privato, per interpretare i testi là dove le notizie date da altri pur egregi cultori di storia e di letteratura erano insufficienti.

Ma un tratto indimenticabile del suo amore disinteressato per gli studi e della sua signorilità fu anche la cortesia, anzi l'affettuosa premura con la quale, sino agli ultimi giorni della sua operosa esistenza, egli fu sempre pronto a fornire notizie e a prestare suggerimenti a qualunque studioso si rivolgesse a lui per consiglio.

ETTORE BONORA.

ANGELANDREA ZOTTOLI

Con Angelandrea Zottoli (nato a Salerno nel 1879 e spentosi in Roma il 23 dello scorso aprile) è scomparsa una figura originale e indipendente di studioso, un *honnête homme* diremmo o più semplicemente e italianamente un gentiluomo fornito di molte lettere, il cui lavoro si è svolto fuori dalla scuola così come dalle varie scuole critico-storiche, non privo però di una sua intima coerenza di gusti e d'intenti e tale da imporsi per più d'un risultato all'attenzione degli studiosi di professione. Laureato in giurisprudenza e entrato nel 1905 come funzionario nel ministero della Pubblica Istruzione, vi giunse sino al grado di ispettore generale: ne uscì volontariamente

nel 1923 non ritenendo di poter proseguire l'opera sua con governanti a cui si sentiva per educazione e per coscienza irreducibilmente avverso. Ha inizio da questo tempo la sua più intensa attività di studioso, di cui già peraltro aveva dato in passato notevolissimi saggi come quell'articolo vichiano composto in occasione della pubblicazione della monografia del Croce e pubblicato, come tanti altri suoi scritti nella *Cultura* dell'amico De Lollis (1911): un articolo che è caratteristico della sua mentalità, del bisogno che egli provava di riproporsi *ab imis* i problemi posti da una personalità, da un'opera, e che non è stato senza efficacia negli studi sul filosofo della *Scienza nuova*. Ma nella nuova condizione di vita egli trovò un incentivo a trarre dalle sue letture dei classici delle conclusioni da esporre in opere organicamente costruite: nacque così la sua prima monografia, *Leopardi Storia di un'anima* (1927), a cui seguirono i volumi manzoniani (1931 e 1933) e, altro polo dei suoi gusti ed interessi, i due libri *Dal Boiardo all'Ariosto* (1935), e *Di Matteo Maria Boiardo* (1937) e l'edizione boiardesca nei Classici Mondadori. Più tardi (uscirono nel 1945), i due volumi sul Casanova, a cui avrebbe dovuto seguire la più vasta opera intorno all'Arcadia, l'*opus magnum* che lo Zottoli vagheggiava, sintesi della sua meditazione sull'età letteraria dal primo Settecento al primo Ottocento che più gli fu cara, e di cui deve aver lasciato oltre molti appunti capitoli e pagine inedite: un saggio ne è la nota *Rousseau e l'Arcadia*, da lui pubblicata negli *Atti* dei Lincei (vol. VIII, 1953). Caratteristica della sua critica è la ricerca non di una definizione ma della ragione riposta dell'opera di un artista, considerata non staticamente ma nel suo svolgimento, nella varia dialettica dei motivi psicologici ed ideali: l'adesione fervida e appassionata al mondo del suo autore si accompagna al gusto del raziocinio critico che viene ricostruendo dall'interno il processo dell'opera, né si può negare che talora si avverta per il suo spirito consequenziario una forzatura dei testi costretti entro quella che è sembrata al critico la *vis abscondita*, il segreto da lui scoperto di un'anima, di una poesia. Si avverte sopra tutto nel *Leopardi*, che per questo è stato vivacemente discusso al suo apparire, ma con cui han pur dovuto fare i conti tutti i critici leopardiani: non invece in quella raccolta di studi manzoniani, che prende il titolo dal più importante *Umili e potenti nella poetica del Manzoni* (pubblicata nel 1931 e in una seconda edizione accresciuta nel 1942) e in cui l'abito raziocinante dello Zottoli si adegua perfettamente al suo soggetto, il problema manzoniano del « vero storico » e del « vero poetico », e la dimostrazione riesce come non mai altre volte persuasiva, anche perché l'illustrazione della ragione poetica dei *Promessi sposi* non ci appare come invenzione geniale di un uomo di spirito, ma s'inserisce vigorosamente nel discorso dei critici intorno al Manzoni con una sua parola necessaria ed essenziale. Più discutibile l'altro volume manzoniano, *Il sistema di Don Abbondio*

(1933) per il prevalere dello spirito raziocinante, del « sistema di Angelandrea Zottoli » sulla libera creazione manzoniana: ma quale esperienza letteraria, oltre che umana, fosse sotto i suoi ragionamenti critici basterebbero a provarlo pagine di tutt'altra natura, che si leggono nel volume *Dal Boiardo all'Ariosto*, sulla lingua del *Furioso*, conteste di finissime osservazioni e di notazioni precise e puntuali. Lo Zottoli dopo la liberazione fu nominato commissario dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana (1944-46), e Consigliere di Stato, carica che tenne sino al collocamento a riposo per raggiunti limiti di età. Dal 1949 era socio corrispondente dell'Accademia dei Lincei nella categoria dei critici dell'arte e della poesia. Alla città natale ha lasciato per testamento il suo patrimonio e la sua biblioteca, che porterà nella Biblioteca Provinciale il nome di « Eredità Zottoli ».

MARIO FUBINI.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1956) (27070)

RAGIONI STORICHE E RAGIONI TEORICHE DELLA CRITICA STILISTICA (*)

Nel libretto recente del Guiraud (1) sulla stilistica non è ricordato nessun autore italiano. Difetto d'informazione certo, ma anche indizio della situazione particolare di questi studi in Italia, dove nulla abbiamo da contrapporre a trattati come quelli, per fare due nomi, del Marouzeau o del Seidler (2), e soltanto lavori che posson sembrare troppo scarsi e saltuari, accanto alle molte e svariate indagini particolari di studiosi tedeschi, francesi, anglosassoni, spagnoli. Inferiorità o arretratezza della nostra cultura? Di fatto in materia di stile e di letteratura in genere, uno studioso italiano non può ancor oggi prescindere dall'insegnamento di Francesco De Sanctis, e sempre sente nell'intraprendere una nuova indagine o nell'accogliere o tentare qualche diverso metodo, di dover fare i conti col vecchio maestro, di dover giustificare l'opera propria di fronte ai concetti da lui stabiliti e che ci sembrano un possesso ormai definitivamente acquisito, anche se non pochi dei suoi giudizi non possiamo più far nostri senza riserve e correzioni. Ora per noi, della critica stilistica, come oggi può e deve essere intesa, Francesco De Sanctis sembra essere non il precursore ma l'iniziatore, non soltanto perché nelle sue pagine si trovano vere e proprie analisi o spunti di analisi stilistica

---

(*) Relazione tenuta a Venezia il 27 settembre u. s. al Congresso dell'Associazione per gli studi di letteratura italiana: si stampa qui integrandola con ritocchi e aggiunte. Rinvio per i concetti esposti in questo scritto riassuntivo e informativo agli studi raccolti nel mio vol. *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1956.

(1) P. Guiraud, *La stylistique*, Paris, 1954.

(2) J. Marouzeau, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, 1935; H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen, 1953.

— basti ricordare quel che si legge nella *Storia* sull'ottava del Poliziano o sul periodo del Machiavelli, — ma sopra tutto perché, superando le partizioni dell'antica retorica, egli ha posto col suo concetto di forma le basi di una moderna critica dello stile. Ché se la sua « forma » egli opponeva alle « forme », inette di per sé a dar ragione dell'intimo essere di un'opera poetica, era pur implicito nel suo pensiero che partendo dall'intuizione della forma fosse possibile riscontrarne la presenza in modi, aspetti, luoghi del discorso rilevabili mercè quelle categorie grammaticali e retoriche, ridotte a semplice strumento di individuazione critica. Ma si comprende che non a questa conciliazione dell'antico col nuovo egli dovesse dar rilievo, bensì alla novità della sua concezione, insistendo nella polemica, che non era soltanto letteraria, contro la vecchia retorica, e che la sua critica, intesa a definire la forma di un'opera, il suo intimo spirito, dovesse lasciare in ombra quelle che ne erano le conseguenze implicite e dare un limitato sviluppo alle osservazioni più propriamente stilistiche.

Perciò nel De Sanctis abbiamo trovato insieme uno stimolo e una remora alla considerazione stilistica. Da una parte le definizioni sue delle personalità e dei « mondi » poetici, o altre consimili elaborate secondo il suo metodo, ci è parso attendessero di essere sviluppate in una particolareggiata analisi del discorso poetico, naturale e necessario compimento della sua critica, richiesto a far meglio risaltare i valori formali della poesia; dall'altro abbiamo avvertito, ammaestrati dal suo esempio, il pericolo insito in ogni considerazione dello stile, poggiante (e come potrebbe essere altrimenti?) sulle forme e categorie grammaticali e retoriche, delle quali è facile dimenticare il carattere strumentale (del resto non ancora ben rilevato dal De Sanctis) per conferir loro una realtà separando lo stile e le sue varie forme dalla forma interna, che sola dà loro significato e valore e che sola veramente importa determinare. E la lezione del De Sanctis non ha cessato di addurre il Croce contro ogni tentativo vecchio e recente

di critica stilistica, ribadendo il principio fondamentale della inscindibilità di forma e di contenuto e la conseguente impossibilità di una considerazione dello stile per sé stesso, e la necessità per il critico di affisarsi sempre al centro dell'opera, al suo motivo ispiratore. La ricordava anche a un critico delle arti figurative, il Marangoni, per confutarne l'affermazione di una superiorità della critica artistica su quella letteraria, la quale col De Sanctis e i suoi seguaci sarebbe puramente contenutistica, poiché ignorerebbe, come non ignorano invece i critici d'arte « la scoperta e la valutazione degli elementi del linguaggio, ossia dell'arte stessa »: « È vero precisamente il contrario, scriveva; la critica della poesia mercé del De Sanctis e delle lunghe fatiche di chi è venuto dopo di lui ha affatto superato la considerazione dell'astratto linguaggio della poesia: poniamo delle inversioni, degli *enjambements*, delle costruzioni asintetiche, dello stile maestoso e dell'andante, degli arcaismi e dei neologismi, e dei metri, e della rima e del verso sciolto e della prosa poetica e del verso libero e simili; e ha tradotto tutte queste cose in valori di sentimento e fantasia... (1) ». Eppure nel Croce stesso, nonostante la logica difficilmente confutabile di queste recise negazioni, nonostante l'interesse predominante nei suoi saggi di critica per il sentimento informatore delle opere di poesia, abbiamo sentito altre esigenze, come quella di una critica linguistica postulata dalla sua teoria: di più, nell'opera sua più matura, la *Poesia*, egli è venuto incontro al bisogno di giustificare entro il nuovo pensiero estetico l'esperienza antica della retorica, dando un rilievo tanto maggiore che per l'innanzi al ' processo di formazione del poeta ' e alla ' precettistica ', e riconoscendo anche nell'ambito della letteratura la legittimità del controverso concetto di « ornato » e quindi, si potrebbe inferirne, di uno studio dello stile nelle opere letterarie se non in

(1) B. Croce, *Discorsi di varia filosofia*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, p. 97.

quelle di poesia, come distinto, e pur congiunto, dallo studio del loro contenuto (1).

Mentre in Italia lo stesso decisivo progresso compiuto dalla nostra critica aveva portato a un distacco dalla tradizione retorica, sì che ora può sembrare opportuno, pur senza rinunciare alle posizioni raggiunte, di riprenderla per valerci con più matura consapevolezza dei suoi schemi ad articolare il nostro giudizio, altrove quella tradizione non aveva cessato, nonostante il romanticismo, le sue estetiche e le sue poetiche, di essere operante, e ancora si era proceduto secondo i suoi metodi all'esame del fatto espressivo, ordinando nelle vecchie categorie della grammatica, della retorica, della metrica la varia esperienza antica e recente della letteratura. Non senza frutto; e l'efficacia di una tale scuola può essere attestata da più di un lavoro, da quell'*Art de la prose* del Lanson ad esempio, libro, è vero, incerto nelle premesse teoriche e manchevole in più parti (il deliberato silenzio sul medio evo, la troppo sommaria trattazione del rinascimento e altro ancora), ma per più d'una pagina vivo ancor oggi come esempio di individuazione stilistica di uno scrittore e di un abbozzo di storia di una tradizione letteraria; o dalle finissime analisi metriche del Mallarmé che il Thibaudet ci ha dato e che sembrano singolarmente appropriate a mettere in rilievo alcuni caratteri essenziali della poesia studiata. Si può dire che alla critica dello stile, quale ci si presenta in questi e in tanti altri studi, si debba in gran parte il riconoscimento dei valori più propriamente estetici dell'opera letteraria, trascurati da studi di carattere prevalentemente ideologico o psicologico, che esigevano questa necessaria integrazione: così gli an-

(1) La conclusione non è tratta esplicitamente dal Croce, ma sembra ovviamente implicita in questo suo concetto: per una questione analoga, lo studio delle fonti, riconosciuto dal Croce legittimo per le opere letterarie, cfr. l'art. *Poesia antica e poesia letteraria* in *Letture di poeti* ecc., Bari, Laterza, 1950, pp. 306-10, e le mie osservazioni in *Critica e poesia*, pp. 72-75.

tichi schemi si dimostrarono ancora utili, e cimentandosi con nuova materia e in ambienti culturali tanto diversi da quelli in cui erano stati foggiati e rivolti a un preciso fine di individuazione critica, si andavano sempre più affinando e si facevano meno rigidi e pedanteschi, più aderenti alla realtà espressiva. Al quale affinamento davano nel contempo un contributo di singolare importanza i linguisti, proseguendo da parte loro, anche se non sempre si mostravano consapevoli del debito verso i remoti predecessori, l'analisi del discorso che con gli antichi retori s'era iniziata: ne venivano ai critici più perfezionati strumenti e nuove prospettive di ricerca. E qui, nel campo della stilistica si attuava l'incontro fra linguisti e critici, che il Croce aveva auspicato; si attuava prima che in Italia in altri paesi, appunto per il lungo tirocinio dell'analisi filologica e retorica, in modi diversi, com'è noto, e con risultati particolarmente felici nell'opera di Leo Spitzer, che genialmente risolveva nelle sue indagini l'insegnamento della filologia tedesca, della *explication des textes* delle scuole francesi e della filosofia italiana. Nei saggi dello Spitzer ci è più facile riconoscere la convergenza della critica a noi familiare con la stilistica, che reca in sé i segni di una diversa origine: ma se pure il fine è comune e se tutto il lavoro della critica stilistica non dovesse se non confermare con procedimento più lento e talora tanto più incerto i risultati di una critica della forma, non per questo sarebbe stato inutile aver percorso quelle diverse vie. E inutile in effetto non è stato, tanta messe di osservazioni è stata raccolta mercé quei procedimenti, seguendo quelle prospettive; per non dire che i risultati dell'una e dell'altra critica non coincidono esattamente nemmeno nel caso dello Spitzer, per il mondo di cultura che gli è proprio, per i vari interessi che lo muovono. Di qui la sollecitazione che dalla moderna stilistica ci viene a un raffronto di metodi, senza prevenzioni di presunte inferiorità o superiorità, e l'invito non già ad accoglierne ciecamente procedimenti e risultati, bensì a saggiarne la validità entro la nostra

cultura, di fronte a principî ai quali non possiamo rinunciare.

Invito, com'è noto, accolto da più di una parte: anche perché l'esempio della moderna stilistica veniva incontro ad esigenze maturatesi nel seno della nostra critica letteraria, riconoscibili, abbiamo veduto, nello stesso De Sanctis e nello stesso Croce, e più di una volta riaffermate in contrasto con quei pensatori o come legittima illazione e correzione del loro pensiero. Dal Carducci anzitutto; col proposito più volte enunciato di una critica puramente tecnica della poesia, opposta a quella desanctisiana, e con gli spunti di quella critica, quali si trovano, ad esempio, nelle pagine sul verso e sul lessico del *Giorno*, e più ancora per l'interesse, che gli fu proprio, per l'arte come tradizione, per le forme metriche e la loro storia (1). E col Carducci saranno da ricordare due maestri, che oggi sentiamo tra i più vicini a noi della loro generazione, Cesare De Lollis ed Ernesto Giacomo Parodi: l'uno e l'altro, il carducciano De Lollis e il Parodi, « antico desanctisiano », come si professava, pensosi della coscienza artistica degli scrittori, delle tradizioni d'arte e di lingua, con cui s'incontrano, singolarmente sensibili all'aspetto linguistico del discorso poetico anche nelle sue sfumature; maestri per l'opera che han lasciato e più ancora per l'efficacia suggestiva di tutto il loro lavoro, anche là dove esso ci sembra, nell'artista De Lollis, più estroso e più discutibile nei singoli risultati, o dove ci vien fatto di rimpiangere, leggendo il Parodi, che non si sia concluso in un'opera definitiva (2). Né sarà da dimenticare il significato che ebbe anche per i critici letterari la critica figurativa e parti-

---

(1) Si veda ora per questo momento intermedio fra la vecchia e la nuova stilistica, quanto sul Lisio, discepolo del Carducci, scrive Gianfranco Folena nella « presentazione » alla ristampa delle *Orazioni del Cinquecento* (Firenze, Sansoni, 1957).

(2) Del Parodi si veda ora il primo vol. degli scritti, *Lingua e letteratura*, Venezia, Neri Pozza, 1957, con l'ampia introduzione di A. Schiaffini, il quale, come è noto, ha proseguito e svolto, nell'opera propria e nella scuola, l'insegnamento del maestro.

colarmente quella così detta della pura visibilità, per la quale si dovrebbe ripetere, mutato quel che è da mutare, quanto è stato osservato sulla critica stilistica di altri paesi in relazione alla critica nostra; o tacere dell'insistente richiamo del Gargiulo ad una critica pura, o della fedeltà, che vorremmo dire patetica, del De Robertis alla poesia, una poesia che vuole essere spiegata per sé stessa e in sé stessa; o non rilevare l'importanza che ebbe per lo sviluppo anche presso di noi della critica stilistica l'esperienza della poesia moderna (già si è notato come al misticismo verbale del Mallarmé si adeguassero perfettamente i modi critici del Thibaudet), sì che parvero al Croce intimamente congiunte, e parimenti condannabili, per la comune origine decadentistica e la poesia che riconosce come suo iniziatore il Mallarmé e la critica che si appunta esclusivamente ai valori stilistici. Ma che a una critica dello stile si potesse giungere anche per altra ispirazione, svolgendo premesse e spunti desanctisiani, bene dimostra Luigi Russo, affatto estraneo sia a suggestioni decadentistiche che a quelle della critica figurativa o della stilistica straniera, nell'esame della lingua del Machiavelli, così coerentemente svolto e connesso all'interpretazione del pensatore (1). E in più d'uno studio pubblicato in quel tempo, gli anni intorno al '30, è dato avvertire questo interesse per le forme del linguaggio e dello stile, volto a meglio determinare la fisionomia propria di uno scrittore, di un'opera, e forse un primo avviamento alle discussioni sulla critica stilistica, sulla sua legittimità e i suoi limiti, che si svolgeranno negli anni successivi, quando con maggiore insistenza si parlerà pure presso di noi di critica stilistica e si comporranno saggi esplicitamente informati a quel tipo di critica.

---

(1) N. Machiavelli, *Il Principe*, Prolegomeni e note critiche di L. Russo, Firenze, Le Monnier, 1931 (cito la prima ed.): importanti osservazioni stilistiche si leggono pure nel commento alle liriche manzoniane (1935); posteriore, la trattazione sistematica, fondamentale, della lingua del Verga, che si legge nella terza ed. (1941) e nelle successive della monografia verghiana (Bari, Laterza).

S'impose fin d'allora, o almeno, se mi è permesso scendere dall'oggettività di una relazione all'autobiografia, s'impose a me, quando fermavo la mia attenzione su particolari del linguaggio e del metro nel Foscolo e nel Leopardi, sul vocativo leopardiano, ad esempio, o sulla costruzione sintattica del Foscolo, la domanda sul valore che serbano tuttora le classificazioni antiche della grammatica e della retorica e della ragione che ci induce a farne uso pur conoscendone i limiti. Sarà vero, per ripetere le parole del Croce, che noi abbiamo tradotto in valori di sentimento e fantasia le inversioni, gli *enjambements*, gli arcaismi, i neologismi, i metri, ecc., ma tradurli non significa dissolverli, e i valori di sentimento e di fantasia han realtà in quanto son tradotti essi in un linguaggio e a rendersi conto di quella realtà convien fermarsi su qualche particolare del linguaggio e dello stile, che ci sarà dato rilevare mediante qualcuna delle categorie, che si son formate in un millenario lavoro di analisi del fatto espressivo.

Hanno quelle categorie perduto tutto il loro valore dopo il De Sanctis e ad esse ancora non si può ricorrere, s'intende, con una consapevolezza del loro limite che prima non v'era e talvolta non vi è in qualche studioso anche recente? Non però si deve rinunciare al principio fondamentale dell'inscindibilità di contenuto e di forma, che rigidamente interpretato vieterebbe la considerazione di una forma a sé stante, necessariamente risolta in tante forme, la considerazione, vale a dire, di ritmi e di metri, di stile sintetico e analitico, di costruzione paratattica o ipotattica ecc. Ma chiaro dovrebbe essere oggi, e a questo chiarimento ha grandemente contribuito appunto la riflessione sulla stilistica, che contenuto e forma, identici nella poesia che il poeta vien creando, e ricreando il lettore, si scindono necessariamente nell'atto del critico, il quale per rendersi conto di quella identità o della mancata identificazione, non può non opporre un contenuto a una forma, e per questa via raggiunge una critica certezza di quel che era per lui

pure all'inizio del suo lavoro una intuizione o, per usare il termine desanctisiano, un'impressione (1). A una conclusione simile sembra giungere il Wellek (2), quando, per confutare l'obiezione del Croce alla critica stilistica, da lui attribuita al « monismo » del pensatore, afferma che « processo e opera, forma e contenuto, espressione e stile, devono essere tenuti separati (*kept apart*) *provisionally and in precarious suspense* sino all'unificazione finale (*till the final unity*) », se quell'unità egli intende come deve essere intesa non soltanto come meta ultima ma anche come un inizio, da cui il critico parte e sempre deve aver presente nel suo lavoro: diversamente quella unificazione finale non sarebbe raggiunta mai e la considerazione dello stile « tenuto separato » dal contenuto, si risolverebbe in una serie indefinita di notazioni delle « bellezze » di un'opera poetica, e la critica non sarebbe, come per sua natura è, r i c o n o s c i m e n t o di poesia in cui si chiarisce e si fa sicura la immediata conoscenza del lettore. Né, si deve aggiungere, la critica stilistica differisce per questo da ogni altra forma di critica, poiché, come altri ha già osservato e forse anche pensa il Wellek, ogni critica implica questa provvisoria contrapposizione di forma e contenuto, che si conclude col riconoscimento o col disconoscimento della loro identificazione nell'opera di poesia. Allo stesso modo del critico dello stile, che si affisa a particolari lessicali, sintattici, metrici dell'espressione poetica, opera il critico che mira invece a determinare il centro d'ispirazione, il sentimento che informa il tutto e perciò contrappone egli pure un contenuto a una forma, un centro ai particolari; e il suo sentimento, così determinato, non basterebbe per sé stesso, isolato in una formula, a dar ragione dell'opera poetica, se non rinviasse a quei particolari con citazioni esplicite o sottintese, così come a sua volta i particolari che siamo andati racco-

(1) Su questo punto cfr. *Critica e poesia*, pp. 13-15, 391-3 e *passim*.

(2) R. Wellek and A. Warren, *Theory of literature*, 1954³, p. 188.

gliendo mercé una di quelle categorie stilistiche ci rinviano a quel centro, e la critica consiste in un caso e nell'altro, quale che sia il punto di partenza, in questa contrapposizione e in questo raffronto o, in altre parole, nell'individuazione di taluna delle linee di forza del processo artistico. Ché non la formula statica ha valore di per sé, sia essa una definizione del sentimento o una silloge di modi linguistici e stilistici assunta a simbolo dell'opera tutta, bensì per l'opportunità che ci offre di mettere in luce l'intima tensione dell'opera, seguendo dai particolari al centro e dal centro ai particolari il moto di quella forza, che è poi una cosa sola con l'opera d'arte.

Così separando e riunendo procede il critico, ma questa separazione non va intesa come una scissione arbitraria, un'operazione fatta in servigio della critica o di un astratto raziocinio, bensì come correlativa in sede critica all'operazione stessa del poeta: per essa si rende criticamente perspicuo il processo della poesia e dell'espressione in genere, che non è grido immediato, bensì complesso discorso, risolvente in sé un contrasto di forze e di motivi, di spontaneità e di disciplina, di ispirazione e di cultura, di genialità innovatrice e di tradizione. Come rendersene conto se non con un procedimento di analisi? E per fermarci su quella forma di analisi che ora ci interessa, ricordiamo che la critica, fondata sulle categorie retoriche e grammaticali, fissando la nostra attenzione sul linguaggio e sulle sue forme, ci permette di riconoscere i vari elementi di cui si compone la lingua di un poeta, l'atteggiamento che egli assume dinanzi alla tradizione o alle tradizioni linguistiche e perciò di individuare storicamente l'opera sua. Tanto lungi sono quelle categorie se rettamente intese e adoperate, dal dissolvere l'espressione negli astratti e inanimati moduli della grammatica e della retorica, che anzi esse vengono ad essere strumenti insostituibili per la storia della lingua e della poesia.

Quel che alla critica dello stile non dobbiamo chiedere è la rivelazione di non so quale segreto da cercare con la spia di alcuni particolari espressivi al di là dell'espres-

sione, così come un medico da alcuni sintomi è portato a riconoscere una malattia o un grafologo intravede in certi segni di una scrittura un carattere o un tipo a cui approssimativamente almeno può riportare un individuo. I segni dell'arte sono altra cosa, non sintomi di una più nascosta realtà, ma realtà totale, piena, che da sé si dichiara. Perciò la ricerca del critico necessariamente si distingue dall'indagine del medico, l'analisi del discorso poetico che ha una sua autonoma realtà, dall'osservazione di voci o modi per qualche rispetto abnormi che si fan notare in un discorso qualsiasi, anche banale, e ci fan sospettare di una condizione fisica o psichica, invitandoci a prenderne conoscenza più piena e sicura mercé la considerazione di altri aspetti della personalità di quell'individuo, che col linguaggio nulla hanno che fare. Non sembra che il maggiore dei cultori della moderna stilistica, lo Spitzer, abbia sempre avuto presente la fondamentale diversità dei due metodi d'indagine e dei loro fini, non dimenticando di aver trovato in giovinezza nell'opera del Freud un esempio valido per i propri studi (e certo per il comune generalissimo fine della conoscenza dell'uomo qualsiasi scienza può offrire un esempio o un avvio a tutt'altro studio e così fruttuosa può esser stata inizialmente per il linguista austriaco la lezione della psicanalisi, ma s'impone pur sempre nel corso del lavoro una determinazione rigorosa dell'oggetto e del metodo): ne son venute alcune affermazioni teoriche o singole interpretazioni che nella sua opera geniale ci han lasciato più perplessi, ricordo dei suoi saggi più recenti quello sul Diderot, che indicando nella sessualità il sottinteso costante dello stile di quello scrittore, finisce per ridurre entro termini troppo angusti il significato e la portata di una opera così varia anche sotto l'aspetto stilistico.

A un'altra illusione, mi sembra, soggiacciono talora i cultori della stilistica: quella di credere che essa sia l'unica forma della critica, o almeno la forma fra tutte preminente e privilegiata. Ora, a parte il contribuito effettivo che essa ha portato con lo studio di questo o quello scrit-

tore, di questo e di quell'aspetto di una tradizione di lingua e di stile, il risultato più importante di tale metodo d'indagine è, direi, l'aver riproposto il problema stesso della critica, della sua natura e dei suoi procedimenti, mettendo in luce il suo caratteristico processo dal centro al cerchio e dal cerchio al centro, e l'avere per tal via scosso la fiducia in ogni formula statica, nella critica unica ed esemplare. Abbiamo rinunciato a ritenere che la critica debba risolversi sempre in una definizione del sentimento ispiratore e riconosciuto che per altre vie si può giungere a intendere criticamente la poesia, anzi che essa per sua natura richiede questa molteplicità di considerazioni. Perché dunque attribuire alla critica stilistica una condizione di privilegio non riconoscendo legittimo se non un procedimento in un senso solo? Anche uno studio recente, condotto con grande rigore e molto interessante, il libro sull'oratoria sacra del secentista Orchi di padre Giovanni da Locarno (1), uscito dalla scuola di Gianfranco Contini, ci conferma in questa conclusione, in contrasto con quella che sembra essere l'opinione dell'autore. La sua indagine infatti, svolta di proposito secondo una sola direzione come analisi della sintassi di quel predicatore nella sua esasperata moltiplicazione delle figure retoriche, è possibile e conduce a risultati persuasivi in quanto richiesta dal soggetto stesso. Musa, se musa mai ebbe, del padre Orchi è la retorica, quel che a lui importa, e ben ce lo dimostra il suo interprete, è appunto quell'esasperazione delle figure sintattiche, spinta non solo fino all'indifferenza desanctisiana del contenuto, ma addirittura, ci è detto in questo libro, del significato: di tanto e così accanito esercizio retorico altra critica non sembra possibile se non una critica retorica. Ma di un altro scrittore, in cui si facessero valere tendenze

(1) Padre Giovanni da Locarno, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Romae, Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., 1954 (cfr. la rec. di C. Segre in questo *Giornale*, **132**, pp. 462-46).

diverse da quelle dell'Orchi, sarebbe sufficiente e adeguata una critica condotta con lo stesso metodo? Del resto, pur tenendosi stretto all'analisi dello stile in se stesso e inibendosi un trapasso dalla periferia al centro, l'autore viene ad indicare il centro o la forma interna di quello stile quando parla dell'« illusionismo » come intima ragione e fine dello stile del padre Orchi.

La semplice analisi degli elementi di un discorso non basta di per sé alla caratterizzazione di uno stile, se quegli elementi non riportiamo al tono di tutto il discorso, in cui assumono il loro preciso significato e che solo ci permette di giudicarne l'effettivo valore, positivo o negativo. Posso, ad esempio, rilevare nella prosa barettiana l'insistenza di modi aulici e letterari, tipico fra questi l'anticipazione dell'aggettivo attributo, che di per sé rivelano una reazione contro il più facile discorso parlato e l'ostentata fedeltà dello scrittore a una tradizione letteraria nel secolo del motto « cose e non parole ». Ma facilmente mi accorgo che quei modi o moduli hanno nella pagina barettiana diverso valore, essendo talora, là dove si accompagnano a un sorriso, felice espressione della personalità del Baretti, della disinvoltura di cui si compiace nel valersi delle risorse linguistiche, giocando anche sul contrasto fra la materia più umile e il linguaggio in apparenza sostenuto. Ma altra volta, quando il sorriso vien meno e il Baretti vuol fare sul serio, troppo sul serio, come nella descrizione del terremoto di Lisbona, essi ci appaiono null'altro che frusti relitti di un'educazione retorica, poveri mezzi per dare enfasi a un discorso non sostenuto da vera commozione (1). E quest'osservazione mi conduce a riconoscere il carattere e i limiti del Baretti scrittore, mi pone cioè dinanzi alla sua personalità, la quale ci dà ragione di quei modi stilistici e del loro vario effetto, che già abbiamo studiato o studieremo sotto altri aspetti, trovando in questa diversa indagine nuovi docu-

(1) Su questo argomento cfr. quanto ho scritto nel vol. *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954², pp. 279-82.

menti a conferma o integrazione del concetto che ce ne siamo formati attraverso l'analisi dello stile.

Ogni analisi stilistica, ricordiamo, è analisi di un tutto già presente alla coscienza del critico e a quel tutto ritorna (anche il particolare che in una lettura o rilettura ci colpisce e ci invita a trarne uno spunto per la nostra interpretazione, il famoso clic dello Spitzer, ci colpisce appunto perché in esso abbiamo sentito con maggiore vivezza la presenza del tutto): perciò anche nella critica dello stile, nei modi analitici che le sono propri, è implicita tutta la critica, come è presente l'opera nella sua totalità; né essa ignora che al principio e al termine del suo lavoro esistono, effettualmente e come possibilità, altre forme di critica, che l'opera di poesia considerano da un diverso punto di vista e svolgono implicitamente quanto in lei è sottinteso. In quel vario discorso essa s'inserisce e tanto più efficacemente quanto più chiara consapevolezza ha di questa sua condizione: come potrebbe pretendere di esaurire in sé ogni altra critica della poesia? Pensiamo di fare tabula rasa di tutto quanto intorno alla poesia si è scritto, per non ammettere come legittima che la nostra stilistica: essa stessa ne sarà depauperata e i suoi risultati ci sembreranno miseri e scarsi. Soltanto da questo scambio fra le diverse forme di critica, che hanno ciascuna per presupposto le conclusioni dell'altra, può venire il senso della complessità della poesia, e perciò la sua misura. Chi sempre e unicamente rivolgesse l'attenzione ai particolari dello stile, negando come non pertinente ogni altra considerazione, rischierebbe di perdere di vista la proporzione dei valori: il filo d'erba finirebbe per essere scambiato per un albero. Anche in opere mediocri, infatti, anche in un qualsiasi discorso, è dato riscontrare qualche immagine, o qualche spunto felice, e la stessa coerenza di stile non vale di per sé a provare un autentico valore di poesia, se uno scrittore, anche non eccezionalmente dotato, può conseguirla per poca cura ponga alla sua pagina. Perciò chi si affisi ai particolari singoli, o ad altro non miri che a quella coerenza, può essere indotto a rite-

nere un qualsiasi scritto appena mediocre un capolavoro d'arte. Di più: fenomeni stilistici interessanti e tali da essere facilmente rilevati ci presentano tanto scrittori grandi quanto mediocri, anzi talora meglio i mediocri che i grandi, e un interesse esclusivo per quei fenomeni porta ad adeguare gli uni agli altri, anzi a preferire non solo come oggetto di studio ma assolutamente le opere in cui quei fenomeni sono più vistosi, ogni componimento ad esempio, espressionistico o maccheronico, per cui s'impone e sembra essenziale l'analisi del linguaggio e dello stile, a opere informate alla misura e all'armonia dei classici, che nella loro apparente « normalità » sembrano offrire meno ovvia ed agevole presa all'analisi stilistica. Soltanto da una visione totale e comprensiva può scaturire sicuro il giudizio. Contro una critica stilistica che si chiudesse in sé stessa, recidendo, per così dire, i legami con le altre forme di critica, serbano valore le obiezioni crociane come quelle d'ispirazione marxistica, che ci fan presente la necessità di non isolare il fatto stilistico e di considerarlo invece nelle sue relazioni con la vita tutta.

Ma l'odierna stilistica non mira, o non dovrebbe mirare, a sostituire come parola ultima e definitiva ogni altra forma di critica: essa ha conseguito piuttosto, o tende a conseguire, entro il più vario e complesso e non mai chiuso discorso intorno all'opera poetica una sua autonomia, come si conviene a una delle prospettive che si aprono sul mondo dell'espressione. Qui, in questo più ampio e autonomo sviluppo, è la sua novità: ché, s'intende, la stilistica, prescindendo anche dalle remote origini di cui si è detto, è connaturata alla riflessione sulla poesia, anzi su ogni discorso, ed è perciò di ogni tempo, se pur nel tempo nostro, nella fase presente degli studi, si è sentito il bisogno di darle un più metodico e sistematico svolgimento. Si è riconosciuto per quest'esperienza che come vi sono più forme di critica, la stessa critica dello stile non procede secondo uno schema fisso ed identico, ma secondo modi vari e tutti legittimi, per i quali è dato

cogliere qualche aspetto dell'espressione poetica e attraverso quell'aspetto l'intimo spirito dell'espressione. Così essa potrà partire da una singola figura che abbia un rilievo particolare in uno scrittore, poniamo le « sentenze » di Dante, per porre in luce con alcune costanti di uno stile uno dei caratteri fondamentali di un'opera e risalire alla sua architettura e al mondo di cultura che in essa si manifesta; o fermerà l'attenzione su preferenze lessicali, rilevando le parole tematiche di un discorso poetico; o ancora, esaminando più di un fenomeno della lingua di uno scrittore, verrà mostrando l'intima connessione di quei fenomeni in sé variamente classificabili e per tal via il carattere proprio di quel linguaggio; oppure si presenterà come analisi delle diverse tradizioni di cui quel linguaggio risulta e dei modi coi quali essi si compongono (o non si compongono) in un organismo unitario, determinando così a un tempo il carattere e il valore dell'opera studiata e la sua posizione nella storia linguistica; o infine, come studio non di un'opera singola ma di una tradizione di lingua e di stile rilevabile nell'opera di più scrittori di un determinato periodo o ambiente di cultura e di gusto.

Taluno forse potrebbe ai modi della stilistica, qui sommariamente elencati, aggiungerne altri o fare obiezioni a questa classificazione del tutto approssimativa e provvisoria; da parte mia vorrei soltanto fare un cenno di una delle indagini che si offrono al critico dello stile e che è stata, si può dire, quasi trascurata presso di noi, lo studio della metrica, inteso come dev'essere non come semplice descrizione di schemi metrici, bensì come studio di un aspetto del linguaggio, non diverso dagli altri aspetti, chè, come quegli altri ci deve guidare a intendere l'espressione nella sua totalità. Sarà per questo da considerare il metro al pari delle altre categorie retoriche come un punto di vista sull'opera di poesia, singolarmente opportuno fra l'altro in quanto nella forma metrica ci si presenta con maggiore evidenza l'incontro dell'individuo con la tradizione, sì che riesce possibile seguendo taluno dei suoi

elementi tracciare la storia di un linguaggio poetico, e insieme riconoscere meglio entro questo preciso e limitato campo di osservazione, sullo sfondo di quel che è tradizionale e comune a più poeti l'apporto originale di un poeta, che non può non riflettersi, per quanto rigide e immutate possano apparire le forme da lui prescelte, nel suo metro, quando per metro s'intenda non l'astratta misura del ritmo, bensì il ritmo nella sua concretezza, non, per usare un termine bergsoniano, il tempo ma la durata. Converrà perciò non isolare singoli fenomeni, quali il verso nella sua misura e nei suoi accenti (i principali e i cosidetti secondari), i suoni vocalici e consonantici, le rime (rime semplici e ovvie e rime rare e preziose), le elisioni e gli jati, e sopra tutto la costruzione sintattica, che nella sua consonanza o nel suo contrasto con la costruzione metrica, costituisce parte essenziale del ritmo poetico: e in questa visione unitaria dei vari fenomeni e del loro rapporto non può non entrare il contenuto stesso della poesia, presentandosi a noi ancora una volta indissolubilmente uniti nel giro della frase poetica significante e significato e risolvendosi, senza per questo annullarsi, la considerazione metrica nella critica della poesia.

Si pensi, per ricordare esempi a tutti familiari, alla terzina dantesca, che di geniale ritrovato a variare coll'alternanza delle rime la monotonia del sirventese si fa nel corso del poema una cosa sola con la personalità del poeta, col respiro, diremmo, del suo pensiero e della sua fantasia, accogliendo in sé la fondamentale esperienza del ragionamento sillogistico, caratteristica per quel che ha di chiuso e di aperto insieme, per l'intrinseca dinamicità, per la quale l'una dall'altra rampolla, dispiegandosi il discorso più d'una volta in periodi complessi di più terzine, saldamente congiunte e pure ciascuna in sé chiusa come una minore unità, e per contro alla terzina dei *Trionfi*, che di per sé rivela quel che di arbitrario, provvisorio è nel poema petrarchesco, così disgiunte come sono l'una dall'altra e così frequenti quelle cascanti o rotte e incom-

piute, sì che tanto più facile è del poema ricordare singoli versi epigrafici che, non dico periodi di terzine come quelli danteschi, ma terzine isolate, così strane ed eteroclite talora le rime, che spiccano unicamente per la loro singolarità, ben diverse dalle rime singolari di Dante, rime pregnanti, che contengono in sé o chiamano il seguito del discorso. E se volgiamo l'attenzione a quel che dei *Trionfi* rimane di vivo, ci accorgeremo che sotto lo schema apparentemente identico della terzina, tutt'altra è l'intima ragione dell'unità ritmica, tanto minor valore assumono le parole in rima, tanto meno serrato il legame delle terzine non già sviluppantisi l'una dall'altra come in Dante, ma piuttosto allineantisi l'una accanto all'altra così come il verso al verso, congiunte piuttosto da un gioco di contrappunto sintattico e lessicale, come quello imperniato sulla parola tematica *bello* nel passo sulla morte di Laura; e sentiremo al di là dell'estrinseca misura, che l'apparenterebbe al ritmo della *Commedia*, il ritmo stesso del *Canzoniere*, che nei sonetti, nelle canzoni, nelle sestine trova il suo quadro più appropriato, la sua compiutezza definitiva. Sentiremo pure, così come nella terzina dantesca abbiamo riconosciuto l'efficacia dell'esperienza scolastica, la presenza del gusto del periodo ciceroniano, liricamente sublimato, diremmo, nel complesso gioco delle subordinate e degli incisi, nel perfetto equilibrio delle diverse membrature, che fanno di un componimento petrarchesco una costruzione architettonica di armonia ormai rinascimentale: né ci sembrerà, come par ritenere il Casella, tanto più povero e monotono, al confronto del verso dantesco, il verso del Petrarca, poiché quella povertà o monotonia apparente è in realtà classica parsimonia di mezzi, che non esclude nel diverso ambito proprio al poeta del *Canzoniere* una mirabile varietà di movimento, risolto sempre in un effetto di superiore armonia. Ché ancora una volta l'aspetto metrico di un linguaggio poetico ci si rivela identico a ogni altro suo aspetto, non essendo diversi i risultati di un esame del ritmo in Dante e nel Petrarca da quelli a cui è giunto Gianfranco Con-

tini nel saggio esemplare sulla lingua petrarchesca, riprendendo un tema illustre della nostra critica, il « parallelo fra Dante e Petrarca ».

Ma non è qui il luogo di discorrere della metrica di Dante o del Petrarca, né della metrica in genere, dei vari motivi o spunti che su tale argomento sono da riprendere da studiosi del passato e del nuovo avviamento che a tale studio si può dare: sarà piuttosto da ribadire, a proposito non dell'analisi metrica soltanto, ma di tutte le altre forme della critica stilistica di cui si è detto, quanto già incidentalmente si è osservato, intorno alla critica dello stile come critica storica, o con altre parole, delle nuove prospettive storiografiche che dalla critica dello stile ci sono offerte. È noto il libro dell'Auerbach, *Mimesis*, che dall'esame dello stile di un singolo passo risale all'interpretazione di un'opera, di un autore, di una civiltà: ma l'esempio non è unico, e sempre ove la stilistica non si risolva in un esercizio di letterati, essa nel fissare l'attenzione su di un aspetto particolarissimo dell'opera letteraria, viene per ciò stesso a mettere in luce o a meglio determinare dei nessi tra presente e passato, trascurati o sottintesi da altre forme di critica, ed è in grado per tal via di contribuire al rinnovamento della critica letteraria, riportandola alla storia senza per questo ricalcare modi storiografici, che sono legati ad altre situazioni storiche e di cui è stata avvertita, pur coi loro pregi eccelsi, l'insufficienza. Penso alle storie letterarie nazionali, che non sappiamo disgiungere dall'idea-mito della nazione, che fu del romanticismo: si scrivono senza dubbio tuttora delle storie della letteratura di questa o quella nazione, ma anche se condotte con spirito critico e spesso per più di una pagina o capitolo eccellenti, esse rispondono a un fine sostanzialmente manualistico o scolastico, non certo a un'esigenza viva e attuale letteraria insieme e civile, come quella che dettò alcune grandi storie della letteratura del secolo passato, insigne fra tutte la *Storia* desanctisiana. D'altra parte pur riconoscendo il giovamento che alla critica letteraria è venuto dalla tratta-

zione monografica per una migliore individuazione delle singole personalità artistiche, si è avvertito il pericolo intrinseco a tali trattazioni, sopra tutto quando tendano a chiudersi in una definizione di un'opera o di un artista, una sorta di idea platonica, come fu detto, alla quale, se pure illuminante, troppa parte dell'opera sembra sfuggire nella sua storica concretezza. In questa ricerca di una maggiore determinazione storica, di una critica consapevole delle diverse esigenze e perciò più varia e più articolata, s'inseriscono gli studiosi della stilistica; anche essi, ma non essi soli, s'intende, avranno la loro parte nella storia letteraria che si vien preparando, sempre che, occorre ripeterlo, non pretendano considerare il proprio metodo e il peculiare oggetto del loro studio come unico o, per una qualsiasi ragione, su tutti preminente.

A questo lavoro hanno partecipato e partecipano studiosi italiani, anche se il loro apporto sia stato, come si è detto, meno appariscente e improntato in genere a prudenza e cautela per la vigile coscienza metodica di cui si è parlato: né si dovrà cercarlo soltanto in libri o saggi che esplicitamente ed esclusivamente si richiamino a quel tipo di critica, bensì in non pochi altri nei quali si fa pur valere l'esigenza della considerazione della lingua e dello stile. Sono gli uni e gli altri, io credo, noti a chi mi ascolta, né devo qui farne una rassegna sistematica: basti rammentare che delle varie forme di critica stilistica sopra ricordate, abbiamo più di un esempio, e alcuni importanti e singolarmente istruttivi, sulla lingua del Petrarca, per citarne qualcuno, e sulla lingua del Verga, sulla prosa d'arte nei primi secoli, sulla prosa e la lingua del Quattrocento, sul Pulci, sul Folengo, sull'Ariosto, sul Tasso, sul Leopardi, sulla più recente poesia. Ne sono autori studiosi provenienti da scuole diverse e con diversa mentalità: tanto più interessante riesce la loro convergenza verso questa indagine, interessante del pari il loro contrasto nelle conclusioni, nei procedimenti, nel fine stesso e nei limiti che essi prefiggono al loro lavoro. Interessante sopra tutto per noi critici l'opera dei linguisti sia di quelli che meglio av-

vertono e fanno avvertire le reciproche relazioni fra le due discipline e l'ausilio che l'una dall'altra può trarre, come Benvenuto Terracini, la cui concezione della stilistica più si avvicina alla nostra (1), sia che essi tendano ad accentuare direi quasi crudamente e senza tentare una mediazione, la disparità delle due indagini, come Giacomo Devoto, a cui siamo grati per le stesse sue affermazioni così decise e recise che invitano al dubbio e alla discussione, oltreché per quegli spunti di critica letteraria, che dai suoi studi di stilistica ci sono offerti, anche se egli non vuole che la sua stilistica rientri per qualche parte nella critica letteraria. Certo il problema delle due stilistiche, dei linguisti e dei critici e delle loro relazioni, è problema ancora aperto, anche se ci par d'intravedere il carattere proprio di ognuna di esse e insieme la loro necessaria connessione: si chiarirà sempre meglio con l'esperienza che andiamo facendo di questa forma di critica, di cui abbiamo tentato di illustrare le premesse teoriche, ma che, essendo quell'esperienza lungi dall'essere conclusa, non potrà non indurci a nuovi dubbi e a nuove meditazioni non soltanto su quel particolare problema, ma sulla critica e sulla stessa poesia.

MARIO FUBINI.

---

(1) Alla stilistica il Terracini ha dedicato due corsi universitari (*Introduzione alla stilistica*) pubblicati in dispense (Torino, Gheroni, 1954 e 1955): ne riassumerà le conclusioni in uno studio di prossima pubblicazione.

STORICITÀ DELLA LINGUA E LIBERTÀ DELLO SCRITTORE NEL "SAGGIO SULLA FILOSOFIA DELLE LINGUE" DEL CESAROTTI

Tutti i più importanti motivi delle discussioni linguistiche settecentesche confluiscono nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Melchiorre Cesarotti (1785), il quale, per giudizio, si può dire concorde, degli studiosi, segna, dopo il *De vulgari eloquentia* di Dante e le *Prose della volgar lingua* del Bembo il terzo momento fondamentale nella « Questione della lingua ». L'accostamento di queste tre opere è perfettamente giustificato dall'analogo significato storico. Tutt'e tre rispecchiano una determinata situazione culturale, contengono la chiara e ampia presa di coscienza di un momento dello svolgimento del gusto, propongono un ideale letterario-linguistico in funzione delle necessità e delle tendenze più intime di quella situazione e di quel gusto. L'opera del Bembo si mantiene in un ambito più specificamente letterario e rettorico, mentre le altre due danno ai loro problemi letterari e linguistici il supporto di una concezione filosofica; ma nemmeno esse vanno giudicate soprattutto da un punto di vista teorico. Quasi tutti i critici riconoscono al Cesarotti il merito di aver sollevato la questione della lingua su di un piano filosofico. Ma non è giudizio completamente esatto, se inteso in senso esclusivo. Certo nessuno prima del Cesarotti aveva impostato il problema della lingua italiana richiamandosi così deliberatamente e sistematicamente a principi filosofici; ma la « filosofia », ossia il razionalismo o l'empirismo illuministico, serpeggiava, ove più ove meno, nelle pagine di tutti i più notevoli partecipanti alla disputa nel Settecento, e inoltre la filosofia specifica del letterato padovano ha poco di originale. Egli infatti trae i principi teorici generali, come apertamente riconosce, da altri pensatori

e in special modo da Condillac (*Essai sur l'origine des connoisanças humaines*), De Brosses (*Traité de la formation méchanique des langues*), Michaelis (*Dissertation sur l'influence réciproque des opinions et des langues*).

Di queste tre opere è certamente la seconda quella che egli ha sfruttato di più. Nel *Saggio* la cita ripetutamente con espressioni di grande ammirazione e approvazione, accogliendone parecchi postulati; ma fin dalla prelezione latina *De naturali linguarum explicatione*, pronunciata nello Studio di Padova nel 1769, il suo influsso appare con evidenza (1). A questa operetta latina nel *Saggio* il Cesarotti fa più volte riferimento, riproducendone letteralmente qualche passo. In realtà essa contiene quasi tutte le premesse filosofiche del libro, soprattutto la teoria fondamentale di un'origine « naturale » delle lingue. Ora questa teoria è mutuata si può dire integralmente dal trattato del De Brosses, del quale la prelezione cesarottiana riassume fedelmente la descrizione delle varie fasi attraverso cui si è formato il linguaggio umano: c'è prima una lingua naturale e istintiva, comune a tutti, di suoni determinati dalle reazioni alle impressioni esterne (interiezioni); quindi un secondo manipolo di voci primigenie e naturali, nate dai movimenti che la natura eccita negli organi vocali; infine le parole di origine onomatopeica. L'onomatopea è intesa in senso molto largo, come imitazione non solo del suono, ma della « qualità » delle cose: imitazione resa possibile dal fatto che la natura ha posto un'arcana analogia fra le lettere e le proprietà delle cose, soprattutto quelle che in qualche modo si riferiscono all'udito, per cui le dentali sono appropriate « costantibus rebus et firmis », le gutturali « hiantibus et laboriose excavatis », le liquide « fluidis, laevibus, volubilibus ». Tutta questa massa primitiva di vocaboli ha dunque origine naturale e necessaria e si riferisce ad oggetti e impressioni sensibili. Di qui per estensione analogica nascono le parole indicanti fenomeni

(1) La prolusione si legge nel vol. XXXI delle *Opere* (Firenze, 1810-1811).

spirituali, e, per successive modificazioni dei vocaboli primitivi, tutto il resto della lingua, attraverso un gioco così complesso di associazioni e di combinazioni che a un certo momento non è più avvertibile alcun rapporto fra il suono e l'oggetto significato, e da un linguaggio « necessario » si passa a un linguaggio « convenzionale ». Il trapasso dalla prima alla seconda fase resta assai oscuro tanto nel De Brosses quanto nel Cesarotti. In realtà si tratta del trapasso da un complesso di reazioni meccaniche e istintive a un'attività spirituale, che riesce assolutamente inspiegabile e sul quale il De Brosses sorvola con una certa disinvoltura, limitandosi ad osservare che prima ci sono le parole formate dalla natura e che poi interviene lo spirito con le sue combinazioni a creare un sistema di derivazioni, ma sempre « procedendo sulla strada aperta dalla natura » (1).

Ma non è il caso di fermarsi a criticare questa incerta filosofia. Quel che interessa nella teoria della formazione « meccanica » delle lingue è il distacco dalla mentalità razionalistica e dalla conseguente concezione intellettualistica del linguaggio. Nel discorso preliminare alla sua opera il De Brosses combatte esplicitamente la dottrina di una formazione arbitraria e convenzionale delle parole, affermando invece che l'imposizione dei nomi alle cose ha un carattere di necessità. Questa necessità è concepita, come s'è visto, in modo piuttosto materialistico; e a conferma si può aggiungere che il De Brosses (come del resto molti altri pensatori di questo periodo), collegando « le génie de la langue » al « caractère de la nation », considera poi questo carattere come un complesso di abitudini fisiche, determinate in gran parte dal clima. Ma, attraverso queste considerazioni di intonazione materialistica, il sensismo si avviava a cogliere e giustificare gli aspetti individuali, concreti e sensibili delle cose, oltre le tendenze

(1) De Brosses, *Traité sur la formation méchanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Paris, chez Terrelonge, an IX (la 1ª ediz. del trattato è del 1765), I, p. 263.

razionalistiche a vedere gli aspetti generali e calcolabili e a valutare secondo criteri astratti. Non per nulla il De Brosses osserva che il linguaggio figurato dei popoli primitivi, il linguaggio orientale, che ci sembra « guindé », è forse più vicino alla natura del nostro (1).

Attraverso il De Brosses, il Cesarotti risaliva al Condillac, la cui filosofia del linguaggio, esposta nell'*Essai sur l'origine des connoissançes humaines* (1ª ediz., Amsterdam 1746) fu il punto di partenza fondamentale delle trattazioni di problemi linguistici in Francia nella seconda metà del Settecento. Nell'*Essai*, che, secondo il giudizio del De Ruggiero, « costituisce quanto di meglio abbia pensato il '700 francese su questa materia » (2), la concezione intellettualistica del linguaggio è sostituita da una concezione genetica, e, se non « fantastica » nel senso vichiano, « sensistica » o « sensibilistica ». Secondo il Condillac il linguaggio originario fu un « linguaggio d'azione », legato alle impressioni elementari dei sensi (specialmente all'udito) e agli impulsi delle passioni, ricco di calore e di immaginazione, sostanzialmente poetico e musicale, associato all'arte del gesto, cioè della danza. Anche le parti del discorso si svilupparono partendo inizialmente dalle impressioni sensibili, e perciò nacquero prima i nomi degli oggetti, poi gli aggettivi che indicano le loro qualità sensibili, e soltanto in un secondo momento i verbi, gli avverbi, le preposizioni, che permisero di articolare il discorso. Così le figure e le metafore furono originariamente create per necessità e soltanto in seguito divennero un ornamento del discorso: la poesia primitiva era straordinariamente figurata e metaforica e, per esempio, presso i popoli orientali l'entusiasmo produsse i più grandi disordini, le passioni si mostrarono con colori che sembrerebbero oggi esagerati: « essi non sentivano le cose come noi;

---

(1) Per l'opinione sul linguaggio dei popoli primitivi cfr. op. cit., II, p. 31.

(2) *Storia della filosofia: L'età dell'Illuminismo*, 4ª ediz., Bari, 1950, II, p. 208.

e non dovevano esprimerle nella medesima maniera ». E anche i termini che indicano operazioni spirituali ebbero un'origine sensibile: « i termini più astratti derivano dai primi nomi che sono stati dati alle cose sensibili ». Anche il Condillac considera l'influenza del clima e collega il carattere della lingua a quello del popolo che la parla, affermando che ognuna di esse deve avere, come ogni popolo, un carattere dominante (1).

Molte delle affermazioni del Condillac e del De Brosses richiamano irresistibilmente ben note tesi vichiane. Le numerose coincidenze furono già notate dal Croce, il quale però concludeva il suo esame comparativo dichiarando molto difficile che Condillac conoscesse la *Scienza nuova* prima della composizione dell'*Essai* e molto probabile che De Brosses, più che a Vico, risalisse a Condillac stesso e, prima di lui, a Warburton e Goguet (2). Diverso è il caso del Cesarotti, il quale conobbe certamente il Vico e nelle prolusioni latine ne riprodusse quasi alla lettera alcuni concetti: per es. che la mente umana giudica dalle cose note le ignote e stabilisce l'uomo norma e modello di tutte le cose, e che il linguaggio poetico usa vocaboli traslati piuttosto che propri e particolareggia le cose, astenendosi dalle astrazioni. Secondo il Croce, appunto dal Vico egli avrebbe tolto le affermazioni del *Saggio*

---

(1) I concetti fondamentali della dottrina del Condillac sono chiaramente riassunti dal De Ruggiero nell'op. cit. Che il carattere di ogni popolo si riflette nelle trasformazioni del linguaggio aveva affermato fin dal 1720 il Du Bos nel discorso inaugurale all'Accademia parigina sul tema dello « spirito delle lingue » (cfr. F. Meinecke, *L'età dello storicismo*, trad. ital., Firenze, Sansoni, 1954, p. 78).

(2) B. Croce, *Bibliografia vichiana accresciuta e rielaborata da* F. Nicolini, Napoli, 1947, P. II, sez. II, cap. 1°, III: *Dell'asserita efficacia del Vico su taluni scrittori francesi*. Al Warburton risale la dottrina dell'origine non recondita e intellettualistica, ma spontanea e volgare dei geroglifici, la quale, attraverso la traduzione in francese del suo libro *The divin legation of Moises* col titolo *Essai sur les hiérogliphiques des égyptiens* ad opera di M. Léonard nel 1744, passò nel Condillac (*Essai* cit.), nel Goguet e nel De Brosses (cfr. la cit. *Bibliografia vichiana*, I, p. 237).

sull'origine del linguaggio « non senza annacquare alquanto il per lui troppo forte vino vichiano » (1). Tuttavia un confronto sufficientemente esteso dei testi dimostra che il Cesarotti molto più ha tratto da Condillac e De Brosses che non dal Vico. E anche nei casi in cui i concetti dei due scrittori francesi più o meno coincidono con quelli vichiani, appar probabile che egli da loro li abbia assunti piuttosto che direttamente dalla *Scienza nuova*. Ma, soprattutto, la mentalità con cui certi problemi son visti si rivela sensistica e condillachiana più che idealistica e vichiana. Nel sensismo la cultura italiana della seconda metà del Settecento trovava un più comodo e immediato sostegno filosofico a quelle resistenze agli eccessi del cartesianesimo che sono proprie della nostra tradizione, e che il Vico aveva sollevato a troppo difficile altezza speculativa. Le concezioni sensistiche sul linguaggio venivano a consuonare, corroborandola, con la tendenza della nostra cultura, anche nel secolo della ragione, a tener conto dei caratteri sensibili, concreti, individuali della lingua. Il razionalismo cartesiano aveva giovato già per combattere l'accademismo e l'immobilismo dei cruscanti; ma di esso i nostri scrittori si erano quasi sempre rifiutati di accettare le estreme conseguenze. Il sensismo forniva ora dei presupposti concettuali più adatti a sostenere la polemica rinnovatrice, senza venir meno al tradizionale riconoscimento di certi valori, e a questo fine essi vengono utilizzati dal Cesarotti (2).

---

(1) *Bibl. cit.*, I, p. 391.

(2) L'influsso della mentalità razionalistica è evidente nel Muratori, nel Gravina, nell'Algarotti, nel Bettinelli, in certe affermazioni del Baretti (è sua la significativa battuta: « Ma perché non ha mai a venire un Cartesio in filologia, come n'è venuto uno in filosofia? »), e soprattutto nelle pagine del *Caffè*. Ma proprio nel *Caffè*, accanto alla *Rinunzia avanti notaro al Vocabolario della Crusca*, che rappresenta la manifestazione estrema, paradossale del radicalismo razionalistico di fronte al problema della lingua, compaiono anche scritti ispirati ai principi sensistici, come quel *Frammento sullo stile*, nel quale il Beccaria anticipa le tesi fondamentali delle sue *Ricerche intorno alla natura dello stile*.

Il Cesarotti non possedeva mente speculativa originale; tuttavia sentiva con notevole intensità l'esigenza di impostare filosoficamente anche i problemi letterari e linguistici. Già nella prolusione ricordata sull'origine naturale del linguaggio egli dichiarava che lo studio delle lingue appartiene più alla metafisica che alla filologia e che erudizione e filosofia devono cospirare amicamente, in modo che l'una consideri tutte le lingue in generale, l'altra le esamini singolarmente, e insieme mirino a togliere qualche parte dal cumulo degli errori da cui è premuto lo spirito umano. E subito nell'esordio si era rallegrato che i primari filosofi della sua età avessero finalmente strappato la dottrina delle lingue dalle mani dei grammatici, che, fino a quel momento, l'avevano tenuta chiusa « domesticis ergastulis » (1). Ben giustificata era per lui quest'opera dei filosofi, dal momento che la lingua è non soltanto l'interprete della mente, ma addirittura la sua educatrice e perfezionatrice. Con calde parole di entusiasmo il Cesarotti celebra la virtù del linguaggio, che distingue l'uomo dalla bestia, e per mezzo del quale soltanto può svolgersi la vita dello spirito e quindi sorgere la scienza, la società, la civiltà:

« Unum est quod pro certo licet statuere, si mens ac ratio suarum sibi virium est conscia, si raciocinationum catenas perteximus, si ab concretis et singularibus ad abstracta et generalia consurgimus, si caelum, terra, maria, natura omnis nostris investigationibus subjicitur, si reciprocis conciliis atque amicitiis conjuncti, religione imbuti, moribus expoliti, muniti legibus, cultu, scientiis, institutis, artibus floremus homines, id omne aut unice, aut certe praecipue singulari loquelae beneficio esse tribuendum » (2).

Questo sentimento della funzione fondamentale che il linguaggio ha nella vita dello spirito e della società, e quindi dell'importanza e della complessità dei problemi che scaturiscono da uno studio filosofico e non rettorico di esso, ispira le pagine delle prolusioni dedicate specifi-

(1) Cfr. *De naturali linguarum* ecc., cit., p. 68.
(2) Ivi, p. 42.

catamente all'argomento ed emerge di frequente anche nelle altre. Esso conferisce unità all'insieme dei principi teorici che il Cesarotti ecletticamente accoglie da altri pensatori. Questi principi sono per la massima parte i medesimi che vengono richiamati e accostati a costituire il supporto filosofico del *Saggio*; e anche in questo la filosofia dell'autore riceve una relativa unità, non da una concezione teorica personale e organica che assuma e risolva in sé i diversi elementi, ma dall'atteggiamento con cui egli affronta i problemi e dal fine comune al quale quei vari motivi egli indirizza e coordina. Se nel campo strettamente teorico l'apporto personale del Cesarotti è assai limitato, personale è lo sviluppo sistematico di quei principi in funzione del problema specifico della lingua italiana e delle esigenze connesse alla nostra situazione culturale alla fine del Settecento, e soprattutto l'atteggiamento mentale col quale certi motivi sono rivissuti e approfonditi, l'*animus* nuovo che circola attraverso le pagine del libro.

Proposito del Cesarotti nello scrivere il *Saggio* fu, com'egli dichiara, di

« toglier la lingua al dispotismo dell'autorità, e ai capricci della moda e dell'uso, per metterla sotto il governo legittimo della ragione e del gusto; di fissare i principi filosofici per giudicar con fondamento della bellezza non arbitraria dei termini e per dirigere il maneggio della lingua in ogni sua parte... di far ugualmente guerra alla superstizione e alla licenza, per sostituirci una temperata e giudiziosa libertà; di combattere gli eccessi, gli abusi, le prevenzioni d'ogni specie; ... di applicar alfine le teorie della filosofia alla nostra lingua, d'indicar i mezzi di renderla più ricca, più disinvolta, più vegeta, più atta a reggere in ogni maniera di soggetto e di stile al paragone delle più celebri, come lo può senza dubbio quando saggiamente libera sappia prevalersi della sua naturale pieghevolezza e fecondità » (1).

Il saggio dunque non ha carattere esclusivamente, e neppure essenzialmente, teorico. La « filosofia delle lingue »

(1) M. Cesarotti, *Opere scelte* a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1946, I, p. 192.

non ne forma l'oggetto principale e diretto, ma è indirettamente invocata per fornire i presupposti della soluzione di un problema pratico: l'uso letterario dell'italiano, anzi, come dimostrano le ultime righe, un « miglior uso » di esso (1). Mi pare che sia da cogliere proprio in queste parole lo spirito animatore del saggio e il suo più profondo significato. Il contrasto fra tradizione e innovazione, vivo in tutta la cultura del Settecento per influsso dello spirito razionalistico, negli ultimi decenni del secolo tocca un punto di grande tensione e complessità. Il campo della nostra letteratura è ormai invaso non solo da teorie, ma da esemplari artistici stranieri, che si vengono sostituendo o affiancando agli antichi modelli, ancora così validi per i letterati d'Arcadia. E si tratta di esemplari provenienti non più soltanto dalla Francia, ma anche dalle altre nazioni d'Europa. Temi, forme, immagini, espressioni trapassano in quantità dalle letterature e dalle lingue straniere nella nostra lingua e letteratura. Il risultato è un incrociarsi e vario ondeggiare di tendenze, di gusti, di atteggiamenti. La letteratura e la lingua assumono una fisonomia nuova, varia e indeterminata, diversa dalla tradizionale e pur non ancora delineata in una forma abbastanza definita. Questo stato di cose s'impone all'attenzione generale e sollecita un'interpretazione e una presa di posizione da parte della riflessione critica. Nascono così le numerose inchieste intorno al « gusto presente in letteratura italiana ». Questo titolo ha un opuscolo di M. Borsa uscito a Venezia nel 1784. Ma *Del carattere nazionale del gusto italiano e di un certo gusto dominante in letteratura straniera* discorre due anni dopo G. B. De Velo e anche il Pindemonte compose un *Discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia* (1783).

Notevole nella dissertazione del Borsa, che precede immediatamente il saggio del Cesarotti, è il tentativo di

(1) Si ricordi che nella prima edizione il libro si chiamava semplicemente *Saggio sopra la lingua italiana* e che assunse il titolo definitivo solo nell'edizione pisana del 1800.

superare una posizione puramente polemica nei confronti del « gusto presente », per cercare le ragioni storiche di quelli che all'autore appaiono i suoi caratteri dominanti, cioè « neologismo straniero », « filosofismo enciclopedico », « confusione dei generi ». Nel fenomeno del neologismo, e in particolare del francesismo, il Borsa non vede il risultato di una moda o di un capriccio, ma una necessità storica, determinata soprattutto dall'influsso di una cultura superiore. Egli afferma che una lingua segue sempre le condizioni delle nazioni e che due sono i modi coi quali la lingua di un popolo s'impone su quella di un altro: la forza e il sapere. L'Italia del '700, d'ogni parte sotto il dominio straniero, era già disposta a ricevere anche l'influsso linguistico esterno, ma questo venne accresciuto smisuratamente dall'eccellenza e dalla fama della dottrina straniera; a favore del francese poi avevano giocato anche fattori particolari, come l'analogia con la nostra lingua, la sua chiarezza e facilità, ecc. Questo influsso viene però sentito dal Borsa come negativo agli effetti della lingua e dello stile: le opere straniere, belle e istruttive quanto si vuole, « se il sapere e il gusto della nostra lingua e dello stil nostro ci tolgono, ci fanno un gravissimo danno... Ogni lingua ha le sue proprie bellezze, le sue venustà, il suo intimo valore, l'armonia e l'indol nativa: ciò tolto già più quella non è... Qual segno più vergognoso di servitù, che il perder perfino quella caratteristica impronta che dalle altre nazioni ci distingue, che ci erige in nazione e che tale agli occhi del mondo ci costituisce? » (1). Risuona in questa pagina quel sentimento patriottico d'impronta gelosamente e retrivamente nazionalistica, che ha altre

---

(1) M. Borsa, *Del gusto presente in letteratura italiana*, Venezia, 1784, p. 16. Sulle discussioni intorno al « gusto presente » cfr. W. Binni, *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul « gusto presente »*, in « Annali della Scuola Normale Sup. di Pisa » (Classe di lettere, storia e filosofia), serie II, vol. XXII (1953). Il saggio del Borsa e gli altri ricordati nel testo furono composti per un concorso bandito dall'Accademia virgiliana di Mantova su quell'argomento.

numerose manifestazioni nella letteratura in questo periodo, massima delle quali l'opera del Galeani Napione intorno ai pregi della lingua italiana (*Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, 1791-1792).

Ben diverso, anzi antitetico, l'atteggiamento del Cesarotti, uno dei più attivi introduttori del nuovo gusto, colui che col successo del suo *Ossian* aveva contribuito forse più d'ogni altro a provocare quella « fiumana lutulenta » di traduzioni, che il Borsa considerava fra i mezzi più efficaci di corruzione della lingua. Spirito aperto, ansioso di novità, il Cesarotti impersona in modo anche più vivo e appassionato che non gli scrittori del *Caffé* una forma superiore di patriottismo, che avrà i suoi sviluppi nei romantici del *Conciliatore*. È un patriottismo « illuminato », che vede la gloria e il progresso della propria nazione non nel rinchiudersi gelosamente nel guscio della tradizione, ma nell'aprirsi alle voci e alle suggestioni che vengono dagli altri popoli per arricchirsene. È ben nota l'immagine del critico ideale foggiata dal Cesarotti: uno spirito « superiore ai miserabili pregiudizi del secolo, della nazion, della scuola, che concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello, lo raffigura senza equivoco, lo ravvisa in qualunque spoglia, né lo adora stupidamente sotto una forma, ma gli rende omaggio in tutti gli aspetti che ne rappresentano acconciamente l'immagine » (1). Questa medesima larghezza e libertà di spirito informa la poetica del Cesarotti, e quindi anche il suo modo di considerare i problemi dello stile e della lingua. Alle origini della traduzione di Ossian c'è anche il desiderio di arricchire il linguaggio poetico italiano. Nel *Discorso preliminare* alla traduzione il Cesarotti osserva infatti a proposito di alcune locuzioni singolari da lui usate:

« Io so ben che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una che possa forse aggiungere

(1) *Opere scelte*, cit., I, p. 205.

qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile » (1).

Premessa di questo desiderio è la persuasione che la lingua italiana, « lingua felice, a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra », è però « assai lontana dall'aver ricevuto tutte le fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e, per colpa dei suoi adoratori, eccessivamente pusillanime ». Il motivo ritorna, maggiormente approfondito e sviluppato, in una lettera del 1780 al Vannetti, uno dei più rigidi rappresentanti del purismo veneto. La lettera rispecchia efficacemente l'atteggiamento critico del Cesarotti di fronte alle tendenze tradizionalistiche della letteratura (delle quali gli appaiono caratteri dominanti la « servile imitazione », la « superstizion della lingua », la « scarsezza dell'idee », la « timidezza eccessiva nello stile ») e la sua convinzione della necessità di un rinnovamento fondato su di un gusto più libero e aperto, che sappia accogliere, al di là della « cieca adorazione de' Latini e de' Greci », l'insegnamento dei moderni autori stranieri, le cui bellezze possono arricchire la nostra lingua senza snaturarla:

« Parmi ch'ella tema un po' troppo di veder la poesia italiana colorita di tinte straniere. Perché creder un delitto l'appropriarsi delle altrui bellezze quando ciò possa eseguirsi felicemente? Parmi eziandio che comunemente si confonda il genio grammaticale d'una lingua col suo genio rettorico. Quello è sempre stabile; questo si modifica tante volte quanti sono gli scrittori originali che vi fioriscono » (2).

La distinzione fra « genio grammaticale » e « genio rettorico » della lingua, qui accennata, diventerà uno dei principi fondamentali del *Saggio*. Un altro dei principi più importanti, e cioè lo svolgimento della lingua in connessione con lo svolgimento della nazione che la parla, è largamente anticipato in una pagina del *Ragionamento preliminare al Corso ragionato di letteratura greca* (1781):

(1) In *Opere*, Milano, Soc. Tipografica dei Classici italiani, 1820, I, p. 8.

(2) *Opere scelte* cit., II, p. 290.

« La vita delle lingue non è immortale né inalterabile niente più che quella dell'uomo che ne fa uso. Rozze dapprima e selvagge, poetiche per necessità, ridondanti per indigenza, crescono con la nazione; divengono più sobrie perché più ricche; imparano a distinguere i vocaboli in classi ed in gradi; acquistano precisione dalla filosofia, splendor dall'immaginazione, finezza dall'analisi, copia dal commercio: aspre o molli, fastose o semplici, prendono i caratteri del clima, della nazion, dello stato: maschie e schiette nei Governi popolari, polite nell'Aristocrazia, nella Monarchia lusinghiere e ingegnose, alfine capricciose e strane si corrompono a poco a poco coi raffinamenti di un lusso barbarico, sino a tanto che percosse gagliardamente insiem collo Stato da una nazion più potente, si sfasciano, vanno a perdersi nell'idioma conquistatore, che dovrà poi per le stesse vie esser ingoiato da un altro con interminabile vicenda. La vita dunque d'una lingua corrisponde alla vita di una nazione e il dominio di essa dipende da quello del popolo a cui s'appartiene » (1).

Riecheggiano qui concetti già espressi dal Baretti e da altri (2), e in quell'accenno al perire della lingua quando

(1) Ivi, p. 303.

(2) Il Baretti aveva contrapposto alla misera « linguerella » dei fiorentini moderni, specchio fedele della miseria della loro vita spirituale, il linguaggio « netto, vivido, veloce, robusto » dei fiorentini nei tempi della libertà repubblicana, vigorosamente impegnati nelle pubbliche discussioni politiche e nelle arringhe dinanzi al popolo (cfr. G. Baretti, *La scelta delle lettere familiari*, a c. di L. Piccioni, Bari, 1912, p. 336 e p. 338). Giustamente osserva il Fubini che « presentiamo, nel leggere questa pagina, i *Discorsi sulla lingua italiana* del Foscolo e in genere la critica del Romanticismo, che si proporrà di studiare, come dirà il Tenca, la storia della lingua inviscerata in quella della nazione » (*Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1954, p. 246). Ma, già prima del Baretti, la connessione fra vicende della lingua e vicende della vita politica era stata chiaramente espressa dal Muratori e dal Gravina; il primo dei quali afferma che « non v'ha lingua, la quale non sia arrivata a guisa de' corpi umani alla sua consistenza per vari gradi, e non possa mutarsi o in meglio o in peggio, secondo le vicende, alle quali son sottoposti i paesi per le mutazioni de' governi » (*Dissertazioni sopra le antichità italiane: Dissertazione XXXIII: Dell'origine della lingua italiana*, Monaco, 1765, tomo II, p. 80), e il secondo ritiene che il toscano partecipi di più della lingua comune ed illustre in conseguenza del « cangiamento delle cose civili » e della « sorte della fiorentina repubblica » (*Prose*, a c. di P. Emiliani Giudici, Firenze, 1857, p. 107). Ed anche il Beccaria: « dall'indole e dal cangiamento della lingua si potrà argomentare il cangiamento nelle

la nazione venga soggiogata da un'altra più potente par di avvertire una preoccupazione analoga a quella del Borsa, tanto più che il Cesarotti precisa che il dominio di un popolo può essere di due specie: politico e intellettuale. Ma non è certo questa preoccupazione, né la visione del fatale corso ciclico delle lingue a dominare lo spirito del Cesarotti. A lui interessa fissare contro le pretese immobilistiche dei tradizionalistici il principio che le lingue mutano, si svolgono insieme con lo svolgimento dello spirito, come contro le analoghe pretese dei puristi addurrà nel *Saggio* la teoria della formazione meccanica e arbitraria delle lingue, per cui nessuna di esse può esser considerata pura. Queste premesse teoriche sono in funzione dell'intento principale del *Saggio*: legittimare un arricchimento della lingua italiana, anche utilizzando forme linguistiche straniere, arricchimento che offra allo scrittore la massima disponibilità di mezzi espressivi, la possibilità di manifestare adeguatamente ogni sfumatura del suo pensiero e della sua fantasia. Tutto il Settecento aveva disputato intorno ai « pregi » particolari delle varie lingue. Sembra che il Cesarotti desideri usufruire di questi « pregi » diversi a vantaggio dello scrittore singolo, al quale concede il massimo della libertà. Il timore diffuso per l'inquinamento e il corrompimento della lingua nazionale in realtà lo tocca poco, perché il suo sguardo è concentrato soprattutto sulla personalità dello scrittore, storicamente determinata nella sua fisonomia originale, per la quale unica legge veramente valida è l'adeguazione dell'espressione al proprio temperamento.

In passi di altre lettere al Vannetti sempre dello stesso anno è dato cogliere questo suo atteggiamento, che meglio risalta a contrasto con quello dell'avversario. All'avvertenza di non confondere genio « rettorico » e genio « grammaticale » il Vannetti aveva replicato che ciò sta bene

---

idee: così le lingue si raddolciscono col dispotismo, e colla libertà e colle guerre civili ritornano vigorose e aspre » (*Il Caffé*, Brescia, Rizzardi, 1765, p. 196).

« quando pure il primo non influisca talvolta sul secondo », che finora « lo studio de' colori oltremontani non ha prodotto che mali esempi di depravazione » e che si possono imitare greci e latini, perché « le lingue greca e latina furono sempre le buone avole, e madri e nodrici dell'italiana », mentre una medesima relazione e parentela non v'è con le lingue inglese, tedesca, ecc. (1). Il Cesarotti ribatte vigorosamente e acutamente che anche chi trasportasse alla lettera le precise locuzioni dei poeti greci e latini farebbe un « gergo assai strano » e « non è dunque la simpatia delle lingue, è la destrezza degli imitatori, che seppe conciliar grazia alle frasi straniere, e naturalizzarle ». In primo piano nella considerazione del Cesarotti è sempre la personalità dello scrittore e l'esigenza che essa sia fedelmente rispecchiata nel suo linguaggio. Non che si imiti l'una o l'altra nazione egli vuole, ma che si cerchino i colori della natura, degli oggetti, e specialmente delle modificazioni del cuore, dello spirito e della fantasia di chi parla, che sono « infinite ed inesauribili ». Da questo punto di vista non ha importanza la maggiore o minore affinità di una lingua con l'altra: è la personalità dello scrittore a determinare e legittimare la qualità del suo linguaggio:

« Che importa che la lingua italiana non abbia certa affinità coll'inglese o colla tedesca? L'eloquenza d'Italia simpatizza con quella di tutte le altre nazioni perché in Italia si trovano spiriti ingegnosi o brillanti, profondi o sensibili, cupi o energici come son quelli delle nazioni straniere. E che? dovrà taluno soffocare il suo carattere, e gittar i colori naturali della sua passione o de' suoi concetti per non sembrar dissomigliante al comune degli scrittori non originali d'Italia? » (2).

Questi concetti sono ripresi nel *Saggio* in una pagina molto eloquente che forse meglio di ogni altra rivela l'ispirazione più profonda e genuina del libro:

---

(1) M. Cesarotti, *Epistolario*, Firenze, Molini e Landi, 1811, tomo II, p. 53.

(2) M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit., II, pp. 293-294.

« ... la lingua dovrà dirsi tanto migliore e più prossima alla perfezione, quanto sarà più pieghevole e ricca di maniere che servano all'eloquenza, vale a dire a tutti i possibili bisogni della vita, dell'intelletto e del cuore. La cosa stessa non è veduta né sentita, né concepita ugualmente da un uom volgare e da un dotto, da un rozzo e da un colto, da un appassionato e da un freddo. Se ognuno ha un diritto naturale di sentir a suo modo, come non lo avrà parimenti d'esprimersi adeguatamente? ».

Ora non può accadere che un uomo di una nazione senta in maniera affine a quella degli uomini di un'altra nazione?

« Ogni nazione ben esaminata raccoglie nei caratteri tutte le altre: e che vuol dire originale, se non uomo che ha qualche cosa nello spirito che lo distingue dai più? Se dunque la costituzione interna d'uno scrittore lo approssima talora ad un'altra nazione più che alla sua, com'è possibile che le sue maniere non sentano di questa natural somiglianza? Servendosi dell'espressioni che più gli convengono, egli non toglie l'altrui, anzi nemmeno lo riconosce per tale, ma si prevale del proprio ovunque lo trovi, né lo attinge allo scarso erario d'una lingua, ma dai tesori inesausti dell'eloquenza, che lo presenta senza parzialità a chiunque ne sente il bisogno e sa farne uso » (1).

Le barriere nazionali sono così superate in nome della libertà e della originalità individuali. Il cosmopolitismo del Cesarotti non si appoggia alla visione di un'umanità uniforme nella sua comune struttura razionale, ma sorge invece da un vivo sentimento delle differenze, dalla coscienza della inesauribile varietà degli aspetti della natura e dell'uomo: una è la natura, ma infinite sono le sue modificazioni, quindi infinitamente varia la sua imitazione da parte dell'uomo. Se nella natura le specie sono limitate, « gli individui ci mostrano un'inesauribile diversità »: analogamente, chi potrà mettere un termine alle « infinite e indefinite combinazioni » dei generi letterari? (2). Si ri-

(1) *Opere scelte*, cit., I, pp. 105-106.

(2) Ivi, p. 114. Il concetto della inesauribilità delle forme della natura, e quindi dei modi con cui l'uomo la imita nelle opere d'arte, ritorna di frequente nel Cesarotti. Cfr., per es., nel *Saggio sulla filosofia del gusto*: « Voi ben conoscete che l'imitazione della natura è inesauribile come la natura medesima » (ivi, p. 213); e nel *Ragiona-*

flette in queste affermazioni del Cesarotti quel medesimo atteggiamento mentale che aveva già ispirato ad altri la distinzione, da lui pure accettata, fra bellezza universale e bellezze particolari, gusto universale e gusti particolari, mediante la quale il pensiero del Settecento moveva a superare l'indirizzo generalizzante del razionalismo. Tratto caratteristico delle tendenze preromantiche che si sviluppano nella seconda metà del secolo è il riconoscimento degli aspetti particolari della realtà, congiunto però con l'incapacità a rinunziare alla considerazione di forme e leggi universali a cui aveva abituato il cartesianesimo. Questa « polarità » della posizione preromantica si ritrova nel *Saggio* del Cesarotti: per esempio, mi pare, nella distinzione fra genio *grammaticale* della lingua, immutabile, e genio *rettorico*, mutevole, nell'affermazione che il criterio fondamentale per giudicare di un vocabolo è la « convenienza », cioè la rispondenza alla situazione espressiva particolare, insieme con l'insistente preoccupazione di stabilire una norma oggettiva della bellezza dei vocaboli, nel riconoscimento di un'essenza logica, e quindi universale, delle regole sintattiche, unito con la constatazione che questa essenza universale assume forme diverse nelle varie lingue.

Importante è soprattutto la distinzione fra genio grammaticale e genio rettorico, dove la tensione fra le due esigenze raggiunge la massima evidenza e dove il Cesarotti dimostra, anche di fronte ai suoi antecedenti francesi, la personale attitudine a cogliere il movimento della lingua, e un sentimento più spiccato dello svolgimento storico. Qui infatti egli si stacca consapevolmente dal Condillac,

---

mento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica: « la Natura è inesausta, ... l'infinita diversità degli oggetti, risguardata sotto diversi punti di vista, fa diverse impressioni negli animi, secondo le infinite diversità delle loro disposizioni interne ed esterne, e... queste impressioni in tante diverse guise modificate, quantunque per l'estremo difetto dei termini si comprendano sotto un solo nome, sono però tra loro intrinsecamente diverse, come diverse sono tutte le spezie degli animi, benché comprese sotto lo stesso nome generico » (ivi, p. 242).

che aveva concepito il « genio della lingua » come qualche-cosa di inalterabile. Secondo il Cesarotti inalterabile è soltanto il genio « grammaticale », cioè il complesso delle leggi fonetiche e grammaticali, che costituiscono l'essenza materiale di una lingua. Non così il genio « rettorico », il quale è « il risultato del modo di concepire, di giudicare, di sentire che domina presso i vari popoli », e quindi è propriamente « l'espressione del genio nazionale ». Ne consegue che tutto ciò che cambia il genio nazionale deve produrre una corrispondente modificazione nel genio rettorico della lingua:

« Ora chi non conosce le vicissitudini morali e politiche delle nazioni, e la loro influenza mai contrastata dal clima, influenza che trasforma un popolo d'eroi in una greggia di schiavi, e al rozzo e libero linguaggio della schiettezza repubblicana sostituisce la politezza lusinghiera e l'ingegnosa urbanità della corte? » (1).

È inutile criticare da un punto di vista moderno, come è stato fatto, la distinzione del Cesarotti (che, del resto, anche oggi, intesa con discrezione, senza eccessiva rigidezza, potrebbe avere una sua validità: il genio « grammaticale » potrebbe corrispondere agli aspetti strutturali della lingua, e il genio « rettorico » a quelli « stilistici »). Importa invece rilevare la chiarezza e l'energia con la quale è affermato il legame fra svolgimento della lingua e svolgimento dello spirito della nazione che la parla. Si noti come sia messa in secondo piano e quasi eliminata quell'influenza del « clima », tanto spesso invocata da studiosi precedenti, ancorati a una concezione della lingua fondamentalmente naturalistica e statica. Il critico padovano, nel campo della lingua, come in quello della letteratura, ha l'occhio pronto a scorgere il movimento e la novità, e ama ogni teoria o impostazione storica che giustifichi la libertà e l'originalità dello scrittore.

Come rappresentativa della posizione complessa del Cesarotti potrebbe anche essere citata la formula rias-

(1) *Opere scelte*, cit., p. 109.

suntiva che tutti conoscono, secondo la quale « la lingua scritta dee avere per base l'uso, per consigliere l'esempio, per direttrice la ragione » (1). Ma occorre osservare che la « ragione » qui proclamata « direttrice », e cioè assunta in funzione preminente rispetto agli altri due elementi (« giudice legittimo » di entrambi, come dice altrove), non è invocata tanto per dare impronta razionalistica alla lingua, quanto per garantire allo scrittore l'indipendenza proprio dalla « tirranide » dell'uso e dall'« idolatria » dell'esempio, cioè la libertà di foggiarsi il linguaggio più conveniente alla sua natura. Molto notevole, a questo proposito, è l'interpretazione che il Cesarotti dà appunto dell'« uso ». Egli capisce che in fondo l'uso non è una realtà ma un'ipotesi, e che l'obbedienza rigorosa ad esso significherebbe un'assurda costrizione della lingua a una perpetua immobilità. Già il Bettinelli (2) aveva messo in dubbio la consistenza obiettiva di questo concetto, in senso spaziale, osservando cioè che anche in Toscana non esiste un solo « uso », ma diversi (è la constatazione che finirà per condurre il Manzoni sul filo di un'estrema consequenziarità logica a una conclusione arbitraria e dogmatica: il canone del fiorentino delle persone colte); il Cesarotti lo dissolve in senso temporale, rivendicando allo scrittore il diritto di rinnovare consapevolmente le parole antiche, senza preoccuparsi della condizione posta da Orazio, e ripetuta dai grammatici, « *si volet usus* ». Infatti l'uso non è qualchecosa di statico, di fissato *ab aeterno* al di fuori degli individui parlanti e scriventi, di obiettivamente contrapposto al singolo scrittore, ma qualchecosa che si fa continuamente in un perenne flusso storico, e a farlo contribuiscono anche gli scrittori:

« ma quest'uso, a dirla una volta per sempre, non deve egli aver un autore che gli faccia da padrino, e lo introduca nel mondo? Si

(1) *Opere scelte*, cit., I, pp. 20-21.

(2) Cfr. *Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, nei costumi dopo il Mille*, Venezia, Remondini, 1786, Parte II, cap. I: *Lingua*.

ripete eternamente che l'uso è il sovrano delle lingue; bel sovrano per mia fé, a cui s'impedisce di nascere! » (1).

La ripetuta e appassionata difesa della libertà linguistica dello scrittore trova il suo fondamento e la sua giustificazione storica nella constatazione che lingua e stile in Italia hanno conservato per tradizione e imitazione una struttura antiquata e pesante, inadatta ai bisogni dello spirito moderno. S'è visto come il Cesarotti già prima avesse espresso genericamente questo convincimento; nel *Saggio* lo specifica in riferimento alle necessità della prosa. Riprendendo un motivo già toccato da molti altri, italiani e stranieri, egli riconosce qui che la poesia italiana ha prodotto grandi opere in ogni genere, ma trova che « la eloquenza sciolta non è ancor giunta fra noi a tale apice di gloria ». Il problema del rapporto fra poesia e prosa, o meglio fra lingua della prosa e lingua della poesia, era stato posto ripetutamente nel corso delle discussioni

---

(1) *Opere scelte* cit., p. 79. Dall'insieme del passo è chiaro che il Cesarotti pensa all'uso degli scrittori. Generalmente, invece, quando si parla di « uso » è implicito che ci si riferisce alla lingua parlata (e in tal modo all'uso viene contrapposta l'*autorità* degli scrittori). Ma tutta la trattazione del Cesarotti prende in esame quasi soltanto la lingua scritta, la quale rispetto alla lingua parlata « ha molte intrinseche diversità che le danno diritti e pregi diversi »: essa deve considerarsi come « il dialetto particolare d'una nazione non ristretta a veruna città, ma diffusa per ogni parte d'Italia, nazione composta del fiore degli uomini colti delle diverse provincie, che si regge a repubblica, che ha per tutto gli stessi principi regolativi, e la di cui libertà non riconosce altri vincoli che quelli della ragione » (ivi, p. 78). A un certo punto, trattando dei dialetti, il Cesarotti dice che « la lingua è prima nella bocca e poi negli scritti », ma per aggiunger subito dopo che « gli scrittori son quelli che colla loro scelta e colle loro giudiziose collocazioni fanno sentire più al vivo l'uso opportuno dei vocaboli, e conciliano ad essi splendore e grazia ». Nella sua richiesta che vocaboli di dialetti diversi dal toscano entrino a far parte della « lingua comune di tutti gli uomini colti d'Italia » non vi è ancor nulla della romantica predilezione per il linguaggio popolare e parlato, come più vivo, immediato, naturale: i vocaboli dialettali possono entrare nella lingua comune soltanto dopo che sono divenuti « abbastanza nobili » ad opera degli scrittori (ivi, p. 90).

linguistiche settecentesche (1). Molti avevano affermato che l'italiano possiede due lingue distinte, una per la prosa e una per la poesia, mentre il francese, per esempio, non conosce questa differenza. E il fatto era stato giudicato ora come un pregio ora come un difetto, a seconda della mentalità degli studiosi: come un pregio da quanti, italiani o stranieri, più o meno chiaramente credevano in un valore proprio della poesia, del suo mondo di immagini, distinte dalle pure essenze logiche, come un difetto dai più conseguenziari razionalisti che consideravano anche i versi soltanto come tramite di verità filosofiche e scientifiche. Quanti scrittori francesi lamentano la povertà e gli impacci della loro lingua per chi voglia comporre in essa dei versi e invidiano la molto maggior agevolezza che in confronto offre l'Italiano! (2). Si riteneva invece gene-

(1) Si veda su ciò il paragrafo *Lingua della poesia e lingua della prosa: distinzione estetica e distinzione retorica di poesia e prosa* del cap. *Le « Osservazioni » del Muratori al Petrarca e la critica letteraria dell'età dell'Arcadia* nel cit. libro del Fubini. Sulla differenza fondamentale che, diversamente da quel che accade in francese, c'è in italiano fra lingua della prosa e lingua della poesia, sia dal punto di vista della costruzione che da quello del lessico, insiste uno dei partecipanti alla contesa Orsi-Bouhours, il Manfredi, il quale si richiama al Muratori (cfr. *Considerazioni del Marchese G. G. Orsi sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti* ecc., Modena, Soliani, 1735, p. 687, p. 696).

(2) Si veda per tutti il Voltaire nella nota lettera sulla lingua italiana del 24 gennaio 1761 al Deodati: dopo aver rilevato numerose deficienze dell'italiano, egli riconosce però i vantaggi che esso offre alla poesia per le inversioni, gli iati, la facilità delle rime e la possibilità di fare anche a meno della rima, la libertà dell'emistichio e della cesura, ecc., e conclude: « vous dansez en liberté, et nous dansons avec nos chaînes » (VOLTAIRE, *Lettres choisies*, a c. di R. Naves, Paris, Garnier, 1955, vol. II, p. 4). Interessante è una pagina del *Cours d'études* di Condillac sulla diversa situazione linguistica in Francia e in Italia. In Francia per merito della filosofia la lingua ha acquistato i caratteri della chiarezza e della precisione e a questa legge si sottomettono anche i poeti; il contrario è avvenuto in Italia: « La poesia è cominciata in Italia col quattordicesimo secolo, vale a dire molto prima che nascesse la vera filosofia... È perciò che i poeti italiani, prendendo... gli antichi come modelli non hanno saputo imi-

ralmente che la lingua italiana non offrisse altrettanti vantaggi per la prosa, per la quale, in quanto espressione della ragione e della scienza, appariva adatta sopra ogni altra la francese, in virtù della chiarezza e precisione che le sono conferite dalla sua legge della costruzione diretta della frase.

Delle critiche mosse alla struttura della nostra prosa si fa eco il Cesarotti quando scrive che

« generalmente si rimprovera allo stile italiano la servile deferenza alla Crusca, i bassi idiotismi del toscanesimo, la scarsezza d'idee, la prolissità, la vuota sonorità periodica, le inversioni sforzate, il fraseggiamento ozioso, la lentezza, la pesantezza, il portamento imbarazzato e soverchiamente uniforme, e una cert'aria di soggezione e per così dire di cerimonia coll'argomento medesimo ».

Che cosa invece si desidera?

« Altro è quello che al presente sembra aver fissato il gusto dell'Europa. Ella è da qualche tempo avezza ad esigere che i sentimenti abbiano più sostanza che diffusioné, che la sentenza sia vibrata a guisa di strale da un'energica brevità, che l'idea principale sia fiancheggiata utilmente dalle accessorie, che nulla vi manchi, nulla

---

tarli con discrezione: hanno mischiato il sacro col profano: hanno forzato la lingua loro a piegarsi al genio della lingua latina: non hanno sentito la necessità d'essere sempre precisi. Non avendo una sola capitale, il cui uso fosse la regola del gusto, e trovandosi tuttavia nella necessità di farsi una regola qualunque, gli Italiani hanno stabilito per principio che un'espressione è poetica quand'essa si trova in un poeta che ha lasciato un nome dopo di sé. Così Dante e Petrarca sono per essi autorità infallibili. Se le parole e le forme di cui essi si sono serviti non sono più usate la sola prosa le ha perdute: la poesia le rivendica. Si è convenuto di conservargliele e la lingua ch'essa parla è una lingua morta » (cit. da G. Toffanin, *L'Arcadia*, Bologna, 1947, pp. 152-153). Anche l'Algarotti aveva osservato che la nostra lingua è « in parte viva, e in parte morta ». E lo Schwab, autore di una delle memorie presentate al famoso concorso bandito dall'Accademia di Berlino intorno all'universalità della lingua francese (*Dissertazione sulle cause dell'universalità della lingua francese e della verosimile durata del suo impero*, Stoccarda, 1784), rileva che in italiano l'intelligenza d'un poeta « esige per così dire lo studio di un'altra lingua » (cit. da F. Brunot, *Histoire de la langue française*, VIII, Parigi, 1934-1935; parte II, p. 874).

soprabbondi, che si trovi in ogni parte quell'a proposito, quella misura, quella convenienza col soggetto, quel perfetto accordo fra l'espressione e l'idee che mostra l'aggiustatezza del pensamento e del gusto; che le parole sian pregne di senso, la dicitura sia sgombra dagl'imbarazzi di frasi varie, d'aggiunti vaghi e inutili, il numero sia scorrevole, espressivo e vario; in fine che il contesto presenti per tutto nella proporzion più giusta colore, calore, forza, vivezza, grazia, disinvoltura, celerità, pieghevolezza di movimenti e di forme » (1).

Il problema della prosa italiana, se inizialmente sembrava porsi in astratto, come richiesta di un'eccellenza prosastica pari a quella poetica, quasi esistesse lo schema ideale della prosa perfetta, si precisa qui in termini storici e concreti. Esso nasce infatti dalla necessità di aderire al « gusto dell'Europa », cioè di intonarsi anche nello stile e nella lingua alla situazione culturale europea, in cui « le usanze e le opinioni sono in una circolazione perpetua », sicché « l'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai divenuta una gran famiglia » (2). Nello stesso tempo la critica della tradizione e la nuova proposta si colorano delle esigenze del Cesarotti scrittore, perché naturalmente quel « gusto dell'Europa » in molti aspetti è una proiezione del suo personale ideale stilistico. È sempre da tener presente l'incidenza del gusto personale nelle teorie dei polemisti, che è particolarmente evidente, per esempio, nel caso del Baretti (3). Quanto al Cesarotti, essa mi pare si manifesti specialmente nello sforzo di conciliare la chiarezza e la

(1) *Opere scelte*, cit., pp. 181-182.

(2) *Opere scelte*, cit., p. 111.

(3) La posizione del Baretti è quella tipica dello scrittore tratto a polemizzare su certi problemi di carattere generale dalle esigenze che il suo personale lavoro di artista fa sorgere. Dal suo gusto per un'espressione immediata, naturale, spontanea nascono insieme l'esaltazione dello stile del Cellini e la polemica contro gli imitatori della studiata prosa boccaccesca. Che non solo la polemica linguistica, ma, in genere, la critica del Baretti vada intesa in riferimento al suo gusto personale di scrittore ha visto molto chiaramente il Fubini: « la sua critica, in quanto ha di originale, nasce da questa riflessione sulla sua opera di scrittore e, per essere intesa nella sua originalità, non va disgiunta da quell'opera e dal gusto che in essa si manifesta » (*Dal Muratori al Baretti*, cit., p. 238).

precisione (ideale dominante di tutto il Settecento) con la forza, il calore, la vivacità e il rilievo espressivi. Parecchi tratti del *Saggio* documentano la sua fine sensibilità stilistica, attenta a cogliere il rilievo espressivo dei vocaboli, le loro qualità pittoriche e sonore, e il suo amore per le espressioni energiche, colorite, immaginose. Da questo punto di vista colui che veniva considerato come forse il massimo rappresentante delle tendenze francesizzanti in Italia, appare fra gli scrittori meno legati al tipico, e nel '700 universalmente riconosciuto come tale, gusto francese della frase semplice, piana, logica, foggiata unicamente in vista della chiarezza e della precisione (1).

Possiamo saggiare il suo atteggiamento al vaglio di un problema che ebbe grande risonanza nelle trattazioni linguistiche del '700: il problema della « costruzione » della frase (2). L'interpretazione razionalistica di questo problema non si coglie forse mai così nettamente come in una caratteristica (e spesso ricordata) pagina del Diderot. Secondo il Diderot l'oggetto principale del linguaggio è la comunicazione del pensiero e il francese, a non avere inversioni, se ha perso in *chaleur*, *éloquence*, *énergie*, ha guadagnato in *netteté*, *clarté*, *précision*. Esso quindi è più adatto alle scienze, mentre le lingue con inversione sono

---

(1) È noto il giudizio del Foscolo sulla struttura francesizzante della prosa del Cesarotti: « se noi ci proviamo di tradurre, a cagion d'esempio, la sua Storia d'Omero nella lingua francese, non duriamo fatica a darle quella sintassi propria del parlare gallico, perché già in sé la contiene; né avremo bisogno di cercare nel vocabolario le analoghe parole, bastando, direi quasi, di scrivere quell'italiano colle desinenze francesi per farne una buona traduzione » (*Opere*, ed. naz., VII, p. 94).

(2) Cfr. A. Viscardi, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del settecento*, in *Paideia*, II (1947), p. 193 e ss. Il Viscardi in questo articolo illustra, con richiami agli scrittori francesi che si erano occupati del medesimo problema, testi del Baretti e del Cesarotti. Ma si potrebbe risalire più indietro, all'Algarotti e al Muratori; mentre, d'altra parte, è documentabile la persistente vitalità del tema, anche al di là del Cesarotti, nell'Ottocento (per esempio, nel Tommaseo e nel Gioberti).

più adatte alle lettere, cioè non ad esprimere il buon senso, ma le passioni e le immaginazioni: « *notre langue sera celle de la vérité...* » e « *la grecque, la latine et les autres seront les langues de la fable et du mensonge. Le français est fait pour instruir, éclairer et convaincre; le grec, le latin, l'italien, l'anglais pour persuader, émouvoir et tromper: parlez grec latin, italien au peuple; mais parlez français au sage* » (1). È evidente che le due serie in contrasto non sono guardate qui da Diderot col medesimo occhio; ma che, razionalisticamente, la costruzione e la lingua che traducono la « verità » hanno una superiorità su quelle che esprimono « la favola e la menzogna ». Nelle pagine del *Saggio* dedicate alla costruzione il Cesarotti si ispira alle considerazioni degli scrittori francesi che si erano occupati del problema; ma subito si schiera dalla parte di coloro che, come Condillac e Batteaux, avevano giudicato « naturale » la costruzione inversa:

> « Si è creduto generalmente sino a questi giorni che la costruzione diretta fosse quella della natura, quella dell'arte l'inversa. I ragionatori di questo secolo osservarono sagacemente che la cosa è tutto all'opposto, e che la sintassi inversa è figlia spontanea della natura, la diretta è frutto della meditazione e dell'arte, e nata solo dall'impotenza di spiegar i nostri sentimenti coll'altra in modo pienamente e costantemente intelligibile ».

Ora non è da credere che egli opti per la diretta contro l'inversa, per l'arte contro la natura, per la chiarezza contro l'energia. Ma, come in sede di poetica mirava preromanticamente a conciliare natura e arte e in Ossian celebrava proprio il felice, insuperabile connubio di arte e natura, così elogia i pochi italiani « ben disciplinati non men che liberi », i quali « sanno cogliere i vantaggi preziosi della costruzione latina senza rinunziare a quelli della loro propria » (2). Anche il Cesarotti vuol salva la chia-

---

(1) DIDEROT, *Lettres sur les sourds et les muets* (1751), in *Oeuvres completes*, Paris, Belin, 1818, I, p. 376.

(2) Cfr. nella Parte II del *Saggio* il paragrafo XVIII, 3: *Della costruzione diretta e inversa.*

rezza del discorso; ma, quando questa è assicurata, lo scrittore si muova con piena libertà sfruttando tutte le risorse espressive che la sua lingua gli offre, anzi cerchi di rendersi benemerito di essa procacciandole « qualche atteggiamento nuovo e felice ». Il fine fondamentale è sempre quello di dare all'interno sentimento il più efficace rilievo espressivo. Perciò anche il Cesarotti condanna, come già aveva fatto il Baretti, le inversioni « affettate » del Boccaccio e dei suoi imitatori, le trasposizioni innaturali, artificiose, non giustificate da alcun motivo interiore, ma ricercate « per la semplice vaghezza d'imitar la struttura di due secoli fa, e di generare un vano e insignificante rimbombo ». Ma, diversamente dal Baretti, la preoccupazione dello snaturamento che dall'imitazione della costruzione latina subisce la lingua italiana non lo porta ad escludere la possibilità di un uso legittimo ed efficace delle inversioni. Il Baretti non ha approfondito il problema, che gli è servito unicamente come spunto polemico per contrapporre la spontaneità e la semplicità dello stile all'imitazione e all'artificio. Per rendersi conto di che cosa veramente significhi per lui la costruzione diretta o naturale, basta ricordare che la vede incarnata nello stile del Cellini: di uno scrittore, cioè, la cui sintassi non può certo venir considerata come un modello di *clarté* e *précision* secondo il gusto francese e che non è nemmeno sempre così « diretta » come vuol farci credere il Baretti. In realtà nella prosa del Cellini più della sintassi diretta lo attraeva l'immediatezza impetuosa del discorso e la vivezza caricata o bizzarra della locuzione, che sono anche tra le caratteristiche più spiccate della sua prosa personale (1). Il Cesarotti, a parte il fatto che ha più

(1) I testi principali in cui il Baretti fa riferimento al problema della costruzione della frase e polemizza contro i « boccacciani » sono: *Frusta letteraria*, 15 nov. 1763 (ed. a c. di L. Piccioni, Bari, 1932, I, p. 85 ss.); *id.*, 1° aprile 1764 (ed. cit., I, pp. 342-343); *id.*, 15 gennaio 1765: *Diceria di Aristarco Scannabue da recitarsi nell'Accademia della Crusca il dì che sarà ricevuto accademico* (ed. cit., II,

ampiamente e sicuramente riflettuto sull'aspetto teorico della questione, rivela nel modo di prospettarla un gusto diverso: attento non tanto alla coloritura polemica o al vigore aggressivamente vitale del lessico, quanto alla virtù suasiva ed emotiva di una ricca e fluida armonia periodale, e al rilievo e all'efficacia che la parola può acquistare dalla sua posizione e dal ritmo della frase. In qualche battuta della pagina che abbiamo citato si presente il Tommaseo, il quale affermerà che « porre un'idea per prima nell'ordine della sintassi, non sempre è porla prima nell'ordine del pensiero » (1). E come il Tommaseo, il Cesarotti esalta il valore rappresentativo e imitativo del « numero », vario secondo le cose, combattendo la tendenza, già teorizzata da Quintiliano e ripresa dal Bembo e in genere dai prosatori classicheggianti, a ricercare una costante dolcezza sonora, una uniforme « eufonia » vocale: « sembra che egli [Quintiliano] non riconosca nelle voci altro pregio esterno che una insignificante e materiale vocalità », ma « questa non può paragonarsi coll'accozzamento imitativo dei suoni, da cui nella prosa non meno che nella poesia si forma l'armonia pittoresca ed incantatrice del numero ». Non esiste, e non ha significato espressivo, un pregio esterno, obiettivo e comune del suono delle parole, « avendo la lingua ugualmente bisogno di parole sonanti o mute, aspre o soavi, pesanti o agili, né in altro essendo mai posto il loro merito fuorché nella maggiore o minore corrispondenza coll'oggetto rappresentato, cosicché il suono più dissonante fa talora una consonanza piacevolissima » (2).

Come si vede, il Cesarotti supera nettamente la posizione, così frequente pur nel Settecento e oltre, sia degli esaltatori sia dei denigratori della lingua italiana per la

---

p. 252 e segg.); *Scelta delle lettere familiari*, Parte I, lett. XXVI (ed. cit., p. 106).

(1) *Nuova proposta di correzioni e giunte al Vocabolario italiano*, Venezia, 1841, p. 50.

(2) *Opere scelte*, cit., I, p. 33.

sua dolcezza e musicalità, in quanto nega il valore di questa musicalità in astratto. Notevole è sempre nel Cesarotti l'esigenza della concretezza nella considerazione della lingua: il valore del vocabolo, della frase, del ritmo è da lui riferito alla concreta situazione espressiva che li condiziona, interpretato in funzione della realtà storicamente determinata a cui sono connessi, dell'ambiente particolare da cui emanano e a cui si rivolgono. Si vedano per esempio le sue osservazioni sulla maggiore o minore risonanza espressiva che certi « modi proverbiali » possono avere a seconda degli ambienti in cui sono usati: « una lingua essendo spesso comune ai popoli di clima e situazione diversi, dal trovarsi in qualche buono scrittore usato un modo proverbiale, non ne segue però che lo stesso sia ugualmente buono per tutti gli altri, potendo darsi che ciò ch'era chiaro e spiritoso in un luogo, riesca nell'altro oscuro e insipido » (1). Per la medesima ragione egli ammonisce sulla difficoltà di giudicare adeguatamente le opere scritte in lingua diversa dalla nostra, morta o straniera, « riuscendo spesso impossibile di conoscer con precisione qual fosse lo stato attuale e individual dei vocaboli, quale il senso accessorio predominante, se i colori delle metafore fossero vivaci o sfumati e se le voci derivative conservassero l'impronta originaria, o se questa fosse già corrosa dall'uso, e ridotta a segno indistinto » (2). E così, per esempio, leggendo gli antichi scrittori, « qualora i termini ci presentano un'etimologia nota o una traslazione sen-

(1) Ivi, p. 48. Il Cesarotti, con sottile gusto espressivo, giunge ad avvertire e giustificare anche il valore delle minime differenze foniche fra i vocaboli: « Per un orecchio sensibile ai minimi elementi dell'imitazione, *insuperbisce* o *insuperba*, *inacerbire* o *inacerbare*, *intenebrito* o *intenebrato*, *lieve* o *leve* non sono lo stesso. Perciò nell'uso di queste o simili voci lo scrittore non si farà scrupolo di discordare da sé medesimo, purché s'accordi sempre coll'esigenza particolare della cosa, e del senso che vuol destare in chi ascolta » (p. 76). Quel che conta non è il rispetto di un'esteriore uniformità e regolarità, ma sempre l'adesione alle esigenze della singola situazione espressiva.

(2) Ivi, pp. 43-44.

sibile », può capitarci di credere che « quei vocaboli avessero sempre quell'enfasi che ci troviamo noi stessi, quando forse ell'era in tutto o in parte svanita ». E inversamente per mezzo dello studio dell'etimologia « si gusta il sapor primigenio dei vocaboli e delle frasi, si giudica fondatamente dell'uso o dell'abuso fattone dagli antichi scrittori, s'indovina il senso de' loro contemporanei, si risuscita una folla di sensazioni già spente ». Si potrà così anche distruggere l'illusione, « nata dalla poca avvertenza e dall'abitudine », che le locuzioni metaforiche dei tempi antichi siano sempre misurate e semplici di fronte alle metafore moderne che a molti appaiono strane o sfacciate:

« Le frasi metaforiche de' tempi nostri essendo tratte da somiglianze o da contrasti non comuni, colpiscono con tutta la forza della novità, e gittano d'improvviso una luce viva che abbaglia le viste più deboli: laddove le metafore antiche, smaccate dall'uso e rese a noi familiari per l'abitudine, fanno un'impressione men forte » (1).

In tutte queste considerazioni il Cesarotti fa valere una giusta esigenza filologica ed estetica, sempre significativa anche se quasi certamente è stato stimolato a formularla da analoghe considerazioni del D'Alembert (2); e penso che le sue osservazioni non saranno rimaste del tutto senza efficacia sul Foscolo, il quale vorrà cogliere i « con-

---

(1) Ivi, p. 84 e p. 89. Già in una delle *Osservazioni* alle *Orazioni* di Demostene (*Opere*, ed. cit., vol. XXVIII, p. 120), aveva detto che « noi non possiamo dar un fondato giudizio dell'esatto valore dei vocaboli e delle frasi di una lingua morta, né dello stile de' suoi scrittori rispetto alla locuzione ».

(2) Si possono leggere nel saggio di D'Alembert *Sur l'harmonie des langues et sur la latinité des modernes* (in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, V, Amsterdam, 1772). Anche il Nencioni ha sottolineato nel Cesarotti « l'acuto senso della vita metaforica del linguaggio e del delicato rapporto tra il variare di esso ' nel valore, nel color, nell'effetto ' e il giudizio critico-letterario di opere antiche » (cfr. G. NENCIONI, *Quicquid nostri predecessores*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, serie 3ª, vol. II, 2, 1950, p. 10). Il Nencioni illumina pure ampiamente il significato delle osservazioni del Cesarotti intorno al problema della convergenza delle lingue europee (ivi, pp. 20-28).

flati di significato » che sono racchiusi nelle parole dei poeti, cioè cercherà l'interpretazione storicamente aderente delle espressioni del passato. Dal sensismo, come ha osservato il Meinecke, nasceva la mentalità storicistica (anche se inizialmente piuttosto in accezione relativistica). Anche nella considerazione della lingua si introduceva la dimensione storica. La lingua non era più concepita in astratto, come un'entità fuori del tempo, ma in rapporto con la mutevole realtà, col contenuto vivo della coscienza, perennemente variabile. Per questo il Cesarotti non solo rileva la difficoltà d'interpretare esattamente i testi degli antichi scrittori, ma l'impossibilità di esprimersi efficacemente e sinceramente usando le frasi di una lingua morta:

« le frasi antiche, fondate sopra usanze che più non esistono, possono tutt'al più intendersi, ma non sentirsi; giacché in luogo d'un colore vivace non mandano che un'ombra sfumata, e non essendo legate con la serie delle nostre idee familiari, non destano verun interesse se non sforzato o fattizio; anzi talora fanno coll'idee nostre una discordanza spiacevolissima, come la fece il Bembo, il Castiglione, e qualche altro cinquecentista, adottando le frasi idolatriche dei Romani alla liturgia del Cristianesimo. Ma lasciando stare questa troppo palpabile assurdità, qual grazia può avere più la formula *bonis avibus* attaccata a un pregiudizio insensatissimo dei Romani? E poiché i vecchi sessagenari per loro fortuna non si gettano più giù dal ponte, qual vivacità può trovarsi nel dar ad alcuno il titolo di *senex depontanus*?... La frase comunissima *in arenam descendere* ha ella più senso, non che grazia, in bocca di un cattedratico che parla per la prima volta dall'alto? Perciò se chi scrive latinamente vuole spiegare le idee presenti colle formule antiche, fa lo stesso come chi volesse abbigliarsi con abiti tagliati per l'altrui dosso » (1).

---

(1) *Opere scelte*, cit., I, pp. 51-52. Anche l'Algarotti aveva rilevato la impossibilità di adattare alle cose e alle idee moderne le frasi di una lingua morta come il latino, legate a principi di religione, istituzioni, studi, costumanze, ecc. completamente diversi dai nostri: « *Litare diis manibus*, come disse il Bembo, per celebrare la messa dei morti, *interdicere aqua et igni* per fulminar la scomunica, *collegium augurum* per il concistoro dei cardinali, sono sconvenienze tali che maggior non sarebbe il mettere indosso a uno de' nostri dottori la toga romana, il volere porre su' nostri altari la statua di Venere Anadiomene, o di Marte vendicatore » (*Saggio sopra la necessità di*

Il sentimento della vita inesauribile del linguaggio e la difesa della libertà dello scrittore sono i due motivi fondamentali del *Saggio* del Cesarotti. Due motivi, com'è chiaro, strettamente legati fra loro, in quanto il primo costituisce la premessa del secondo. Come abbiamo detto in principio, il *Saggio* non è principalmente un'opera teorica sulla natura delle lingue, e nemmeno un'opera storica sulla natura e lo svolgimento della lingua italiana. Esso contiene in realtà molte cose diverse: un complesso di vedute teoriche sulla natura del linguaggio; una visione della storia e della natura dell'italiano col connesso problema toscanesimo-antitoscanesimo; una trattazione di altri particolari problemi dibattuti dalla cultura del tempo, come i rapporti fra italiano e latino, italiano e francese; una personale poetica o rettorica. È in relazione a quest'ultima che tutto il resto finisce per acquistare il suo preciso significato. E in ciò il Cesarotti antitradizionalista si colloca anch'egli sulla linea più vitale della nostra tradizione, che aveva considerato il problema linguistico sempre in funzione letteraria e nella lingua aveva dato soprattutto rilievo ai valori estetici e individuali, anche nel corso del razionalistico e universalizzante Settecento. Conferma di questo orientamento e della personale intensità con cui il Cesarotti lo vive è una pagina della *Lettera al Conte Napione*: tanto più significativa in quanto, per esplicita dichiarazione dell'autore, essa si presenta come definizione e interpretazione dell'« oggetto » e dello « spirito » del *Saggio*.

Il Cesarotti si rivolge agli scrittori italiani e, dopo averli ammoniti a studiar prima la lingua « da filosofi » se vorranno « maneggiarla da maestri », ed averli esortati a diventar « possessori tranquilli delle ricchezze e dell'indole » della propria lingua, li invita a coltivare saggiamente il commercio con le straniere, dove troveranno forse « di che aggiungere all'idioma nazionale qualche tinta pelle-

---

scrivere nella propria lingua, in *Opere scelte*, Milano, Soc. Tipografica dei Classici italiani, 1823, p. 333).

grina che dia rilievo alla sua bellezza senza alterarne le forme ». Quindi così eloquentemente conclude:

« allora provveduti d'un corredo inesausto di segni, di colori, di torni ben distribuiti e graduati nelle loro classi, colla facoltà abituale di paragonare e di scegliere, colla molteplicità degli esempi, allora, dico, sappiate pensare e sentire, e la figura del concetto verrà a stamparsi nell'espressione, che sarà conveniente, vivace, italiana e vostra: voi non sarete più schiavi né dei dizionari né dei grammatici, non sarete né antichisti né neologisti, né francesisti né cruscanti, né imitatori servili né affettatori di stravaganze; *sarete voi*; voglio dire italiani moderni che fanno uso con sicurezza naturale d'una lingua libera e viva, e la improntano delle marche caratteristiche del proprio individual sentimento » (1).

Non c'è bisogno di sottolineare la forza e la modernità di queste ultime affermazioni, che racchiudono senza dubbio la convinzione più profonda del Cesarotti, ed esprimono nella maniera più efficace lo spirito animatore dei suoi studi linguistici: i quali tutti convergono nel dar rilievo all'individualità dello scrittore, alla sua posizione d'indipendenza rispetto alla tradizione e alla società, alla sua funzione rinnovatrice e formatrice nei riguardi della lingua. La mentalità illuministica portava ad attribuire all'individuo singolo un potere quasi demiurgico. Ciò accade anche nel campo linguistico. Alla norma esterna, sia spaziale (l'*uso* di una determinata società), sia temporale (l'*autorità* degli scrittori del passato) si sostituisce la *ragione*, il *gusto*, l'*arte* del singolo. Del valore e della legittimità di un termine il Cesarotti, in ultima istanza, fa sempre decidere dallo scrittore di *genio*. Questa tendenza può anche arrivare a posizioni puramente arbitrarie ed astratte, come quando sia il Cesarotti sia il Bettinelli immaginano la possibilità che gli scrittori costituiscano una nuova lingua, « ottima », trascegliendo i vocaboli migliori dei vari dialetti (2). Nel rapporto, che

(1) *Opere scelte*, cit., I, p. 195.

(2) « Sarebbe forse da desiderarsi che, siccome appresso i Greci, tutti i dialetti principali fossersi riputati ugualmente nobili, e si maneggiassero ugualmente dagli scrittori. In tal guisa sarebbero essi

perennemente condiziona la vita delle lingue, fra individuo singolo e tradizione-società, essi mettono l'accento sul primo termine: qualche volta trascurando eccessivamente il secondo. Un estremo opposto sarà rappresentato nell'Ottocento dal Manzoni, quando vorrà sottoporre totalmente il singolo alla norma sociale, i diritti dell'individuo a quelli della collettività. Si noti però che il Cesarotti non trascorre a concedere allo scrittore una libertà illimitata. La norma esterna viene sì eliminata, ma sostituita da una misura interna: l'adozione o la creazione di nuove forme è sempre condizionata dalla necessità delle cose da dire. È vero che anche ai linguaggi stranieri conviene ricorrere, ma non per moda o capriccio, bensì solo quando « il fondo nazionale non basta all'aumento e alla dilatazione delle idee » (1). Del resto, l'esigenza divulgativa e il connesso gusto della chiarezza e della precisione, a cui anche il Cesarotti accede, impedivano di andare al di là di un certo limite, e riproponevano la necessità del riferimento a una norma obiettiva, se pur non assoluta: fosse l'uso linguistico di una città-capitale, di cui un

---

tutti a poco a poco divenuti più regolari e più colti, la nazione avrebbe avuto maggior copia di scrittori illustri, giacché più d'uno riesce eccellente nel proprio idioma vernacolo, che si trova imbarazzato e si mostra appena mediocre in un dialetto non suo: finalmente da tutti questi dialetti approssimati e paragonati fra loro avrebbesi potuto formare, come appunto formossi fra i Greci, una lingua comune, che sarebbe stata la vera lingua nazionale, la lingua nobile per eccellenza, composta d'una scelta giudiziosa dei termini e delle maniere più ragguardevoli » (ivi, pp. 13-14). L'esempio della Grecia è richiamato frequentemente nel corso delle polemiche settecentesche dagli avversari della tesi toscana. Il Cesarotti applica questa concezione anche alla storia primitiva dell'italiano, affermando che sull'esempio dei Siciliani « i più svegliati spiriti dell'altre provincie d'Italia impararono a civilizzar i loro dialetti, e scegliendo come potevano l'ottimo da tutti gli idiomi, formarono il primo fondo della lingua italiana più nobile, che doveva esser quella degli scrittori » (ivi, p. 121). Il Bettinelli, dal canto suo, vagheggia la possibilità di un dizionario « universale » dell'italiano, composto trascegliendo l'ottimo dai dizionari particolari di ogni dialetto.

(1) *Opere scelte*, cit., I, p. 91.

Baretti e un Bettinelli lamentavano la mancanza, o le decisioni di quel *Consiglio italico per la lingua*, che il Cesarotti disegnava trasferendo in ultimo a una collettività di studiosi, rappresentanti legittimi della nazione, i diritti prima accordati all'individuo (1).

MARIO PUPPO.

---

(1) Il *Saggio sulla filosofia delle lingue* è un'opera complessa, ricca di aspetti e di riferimenti, che annoda nella sua trama i fili di molteplici osservazioni e riflessioni fatte nel corso del '700 intorno ai problemi della lingua. Qui si è voluto dar rilievo a quella che ne appare l'ispirazione fondamentale unitaria nel quadro dello svolgimento culturale settecentesco e in una prospettiva essenzialmente letteraria. Ma l'opera può venir considerata da altri punti di vista. Il Nencioni, per esempio, ne ha rivendicato l'importanza nella storia della scienza linguistica, definendo il Cesarotti « vero e grande iniziatore del nostro moderno pensiero linguistico, proprio in virtù del suo organico speculare assurto alla dignità di disciplina autonoma, indipendente sia dalla questione della lingua che dalla filologia » (op. cit., p. 10). Nutro qualche dubbio, come ho detto nel testo, sull'« organico speculare » del Cesarotti e penso comunque che il significato teorico del *Saggio* possa essere storicamente precisato soltanto mediante un raffronto sistematico con le fonti francesi. Per altre interessanti osservazioni si vedano i capitoli dedicati al *Saggio* dall'ALEMANNI in *Un filosofo delle lettere* (Torino, 1894) e dal MARZOT nel volume *Il gran Cesarotti* (Firenze, 1948). Per l'inquadramento nell'ambito delle polemiche linguistiche e del generale svolgimento culturale del '700 cfr. anche G. MAZZONI, *La questione della lingua nel secolo XVIII* (in *Tra libri e carte*, Roma, 1887), TH. LABANDE-JEANROY, *La question de la langue en Italie de Baretti a Manzoni*, Parigi, 1925, e soprattutto il denso saggio di A. SCHIAFFINI: *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento* (in *Momenti di storia della lingua italiana*, 2ª ediz., Roma, 1953).

VARIETÀ

UNA GRAMMATICHETTA INEDITA DEL CAVALIER LIONARDO SALVIATI

Il quindici gennaio 1575 Francesco I, granduca di Toscana, annuncia ad Alfonso II di Ferrara l'arrivo del nuovo ambasciatore ferrarese presso la corte medicea, nascondendo dietro frasi lusinghevoli ed espressioni di amicizia la profonda animosità che esisteva fra i due prìncipi fin dal momento in cui Paolo V conferì a Cosimo il titolo di Granduca e per conseguenza quello di « Altezza serenissima ».

« Il Cortile venuto a risiedere per Amb.re ordinario del ecc.za v. presso di me mi ha presentato l'amorevolissima sua del p.o di Xre. Io l'ho veduto, et ricevuto gratissimamente, come debbo, si per venir mandato da lei come per havermi egli confermato nel oppenione che ho tenuto sempre dell'affettione di v. ecc.za verso me. La ringratio con ogni mio maggior affetto, et dove si porgerà l'occasione le farò conoscere sempre mai che non mi lascerò superare in amorevolezza, et in buona corrispondentia con quella, alla quale... » ecc. (1).

Certo nel 1575 il compito dell'ambasciatore di Sua Eccellenza non doveva esser troppo facile, date le relazioni delicate fra le due corti di Firenze e di Ferrara, i cui rispettivi prìncipi, pur negandosi a vicenda il titolo di « Altezza Serenissima », imponevano ai loro rispettivi sudditi che lo adoperassero ogni qualvolta si rivolgessero ai sovrani, e magari anche quando parlassero di questi con estranei.

Non c'è da meravigliarsi, dunque, se il Cortile, infastidito del resto da strettezze pecuniarie e dalla malvagità di nemici a Ferrara, ai quali la sua assenza lasciava libera la strada di fargli male (2), fosse pronto a gettarsi nelle braccia di chiunque professasse una vera amicizia non soltanto per lui, ma anche per la sua patria, e per la gloriosa tradizione poetica di questa: e tanto più se quella persona era un letterato di qualche fama. Tale era Lionardo Salviati, Cavaliere di Santo Stefano, letterato ed oratore insigne, e povero

(1) *Lett. ined. Francesco I ad Alfonso II*: Firenze, Arch. d. Stato, Registri di lett. miss., Filza 244 (Med.), p. 15. Tutte le citazioni sono copie diplomatiche dei documenti originali.

(2) V. i suoi dispacci e le sue lettere ad Alfonso II. Modena: Arch. d. Stato. Cancelleria, Ambasc. Firenze.

rappresentante di quella famiglia Salviati dalle ricchezze favolose, i cui tentacoli bancari si stendevano su tutti i paesi d'Europa.

Già famoso in Firenze come oratore pubblico e scrittore di dialoghi, e di mascherate come quella degli Ermafroditi, il Salviati si era rivolto nel maggio del 1570 al signore del Cortile, esprimendo il suo ardentissimo desiderio di servirlo, e di scrivere una nuova storia della Casa d'Este:

« Imperocché fra tante Ill. famiglie, le quali io ho fra mano, di niun'altra mi metto a scriver con più struggimento e più sete per più rispetti fra quali è il maggiore il desiderio che io ho di guadagnarmi il patrocinio e la grazia dell'Ecc. Vostra Ill.ma almeno con qualche segno di pronta volontà a servirla » (1).

Vero è che tredici giorni dopo egli mandò al duca di Parma e Piacenza una lettera identica in ogni suo particolare, se non che le parole « Casa d'Este » si erano mutate in « Casa Farnese » e si erano cancellate le lodi del Pigna, precedente storico di Casa d'Este (2).

Non avendo questa lettera, per quanto sappiamo, destato nessun entusiasmo nel duca di Ferrara, per tre anni non c'è più traccia di tentativi simili da parte del Salviati, il quale prosegue a scrivere orazioni di moda in cui egli fa le lodi sperticate della famiglia de' Medici. Morto Cosimo, e salito sul trono suo figlio Francesco, l'impecunioso Salviati rivolge a questo le sue attenzioni particolari nella speranza di ottenere qualcosa in più dei magri favori ricevuti da lui quando era principe di Siena.

Ma ecco che spunta nel carteggio ufficiale dell'ambasciatore ferrarese il nome del nostro letterato: (20.8.1575). (Scrive al Laderchi)

« Desiderarei sapere se ella ha ricevuto la l.ra del Cav.re Salviati insieme con alc.e sue lettioni qual le mandai per l'ordinario passato » (3).

E un mese dopo: (3.9.1575): scrive anche questa volta al segretario Laderchi:

Ho dato la lettera di V. S. al S.r Cav.r Salviati, il quale le Bascia le mani et dice che l'istima al pari d'ogni altro valent'huomo sia qual si voglia de' cristiani e promette a V. S. che è tanto estimato da questi valent'huomini che ne può andare molto altieri e tutti fanno a gara l'uno de l'altro a chi può lodare, cosa che dà a me consolatione infinita » (4).

Diventato più furbo, e più astuto, il Salviati, sempre desideroso di avvicinarsi alla corte estense, riprende le trattative per vie peri-

---

(1) Modena: Arch. d. St. Arch. per Letterati. Salviati: *lett. aut. ined. Salviati ad Al. II.*

(2) MANZONI, L., *Prose inedite del Cav. Leo. Salviati*, Bologna, Romagnoli, 1873 anche CONTIN, *Lettere edite ed inedite del Cav. L. Salviati*, Padova, 1875.

(3) *Lett. ined. Cortile al Laderchi.* Mod. A. d. St. Canc. Ambasc. Fir. 1575.

(4) Ivi. *Lett. ined. Cortile al Laderchi.*

feriche, facendo appello alle aspirazioni letterarie dell'ambasciatore ferrarese e del segretario del duca Alfonso: contemporaneamente egli esprime la sua estrema insoddisfazione con la corte medicea, e specialmente con il principe Francesco, « non havendo mai questo signore voluto conoscere la virtù (sua) et il (suo) valore » (1).

La storia del fallito tentativo di dedicare ad Alfonso la traduzione e parafrasi della « Poetica » di Aristotile è già stata ampiamente trattata (2). Rifiutando il Granduca di permettere al Salviati di dare al duca di Ferrara, nella dedica dell'opera, i titoli su cui questi accampava diritti, e per maggior sicurezza negando all'autore il privilegio di dieci anni in Toscana se l'opera non si stampasse a Firenze, il Salviati, con l'aiuto del Cortile, riuscì a stento a strappare dal duca Alfonso un vago accenno a speranze future:

« Quanto alla dedica del Cav. Salviati, voi gli direte in effetto che hora che si e nel principio di questi titoli noi non saressimo per accettar cosa dove non fossero espressi, ma sete ben poi anche d'opinione che fra qualche tempo noi non saressimo per guardarci perche tale, et che all'hora potrebbesi usare il termine che egli dice » (3).

— e questo a patto di tradire uno dei suoi più intimi amici, Vincenzo Borghini, il MS del cui libro sulla questione di precedenza tra casa d'Este e il Granduca di Toscana egli aveva promesso di consegnare al Cortile appena il Borghini glielo affidasse per la correzione (4).

È dunque sul piano letterario che s'incrociano le carriere di questi due uomini; l'uno poco colto, straniero in una corte, se non ostile, almeno poco favorevolmente disposta alla sua patria, desideroso di farsi una cultura e di padroneggiare la lingua di Firenze, avido di amicizie, specialmente letterarie: l'altro ambizioso, autorità suprema riconosciuta in materia di lingua, e bisognoso di contatti con la corte di Ferrara, dove aveva cercato invano il posto di ambasciatore di Firenze (5). Dall'agosto del 1575 fino alla partenza del Salviati per Roma nel 1577, il nome del filologo ricorre spesso nei dispacci che partivano da Firenze per la corte estense. « Il Cav.re Salviati », dice il Cortile, « è molto mio amico ». Poi il quattro febbraio 1576 egli scrive al suo padrone:

« Io sono certo molto obbligato per le amorevolezze che mi usa estremamente, e anche mi fa la cortesia di stare alle volte due et tre hore al giorno con me per insegnarmi qualche cosa della lingua toscana come anche delle altre cose, et hora si è pigliato fatica di fare

---

(1) Modena: A. d. St. Canc. Amb. Fir. *Lett. ined. Cortile ad Alfonso.*

(2) Campori, G. *Il cav. Lionardo Salviati e Alfonso II d'Este duca di Ferrara* sta in *Atti e memorie dei RR. Deputati di Storia Patria per le province Modenese e Parmense,* Modena, Vincenzi, 1874, Vol. III, p. 143.

(3) Modena: A. d. St. Arch. per lett. « Salviati » *Lett. ined. Alfonso al Cortile.* 2-2-1576. I termini di cui parla Alfonso erano quelli di « glorioso » « invitto » « magnanimo » ecc.

(4) v. Campori, *op. cit.*

(5) Ivi, p. 144.

una regoletta di detta lingua per me, e è di opinione che quelli che l'hanno fatto fin qui, habbiano fatti di molti errori, et che si obliga di mostrarlo » (1).

Quindi nel 1576 o nel tardo 1575, otto o nove anni prima della pubblicazione degli « Avvertimenti » il Salviati scrisse una grammatichetta destinata ad insegnare al Cortile i princìpi fondamentali della lingua toscana. Nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono conservate due copie manoscritte di una grammatica intitolata « Regole della toscana favella » e attribuita al cavalier Lionardo Salviati (2). Questi manoscritti, per quanto io possa constatare, sono i soli esemplari di quest'operetta, la quale è rimasta inedita, e, per quanto io sappia, è passata finora inosservata nei vari studi dedicati alla storia della grammatica italiana, e al Salviati stesso.

---

(1) Campori, *op. cit.*

(2) I MSS sono i seguenti:

a) Cod. Pal. 727. cod. cartac. Sec. XVII. mm. 198 × 135 di cc. 54. cc. scritte 48, mod. num.te 1-48 solo recto più 3 cc. non num. in prin. di cui 1 e 2 bianche, e 3 cc. non num. bianche in fine, bianca anche 35 v.

Scrittura umanistica di una sola mano, non buona, ma di facile lettura; a piena pag. con richiami in fine ad ogni facc. Leg. mod. in cartoni; cop. di cartapecora. Il codice è ben conservato. Riporta alcune correzioni di una seconda mano.

a c. 3 (non num.) di mano moderna: « Si contiene in questo codice quant' appresso. I. Regole inedite della toscana favella del Cav. Lionardo Salviati. II. Osservazioni intorno alla Toscana favella di Giambatista Strozzi — qui mancanti in fine ma già stampate per l'intiero ».

a c. num. 1r. di mano del Fioravanti. « Regole della Toscana favella del Sig.r Caval.re Lionardo Salviati, Accd.co Fior.no fondatore dell'Accademia della Crusca di Fiorenza, et nella d.a Accademia l'Infarinato. Copiate da quelle che si trovano in mano del Caval. Giovanni Guidacci Accad.co fior.no l'anno 1622 da me Vincenzio Fioravanti dottor di legge, et Accademico fiorentino ». segue

a cc. 2r-35r Salviati: *Regole della toscana favella* com. « Le parti del favellare. Dieci sono ... fin. delle cui parti senza più oltre allungarmi, sia qui terminato il ragionamento ».

a c. 35r. di mano del Fioravanti; « A dì 30 d'agosto dell'anno 1622 in Firenze, Vincenzio di Domenico Fioravanti, Fiorentino, Dottor di Leggie ».

a cc. 37r.-48 v. G. B. Strozzi: *Osservazioni intorno alla Toscana favella* com. Intorno alla nostra lingua io... fin. solo a servire a due vesti ».

a c. 48v. il Fioravanti aggiunge: « Opus imperfectum ».

b) Bib. Naz. Cent. Cod. Magl. IV. 65. cod. cartac. sec. XVII mm. 215 × 150 di cc. 67, cc. scritte 64, ant. num. r. e v. 1-128, più due cc. bianche in prin. e una in fine, non num.te di scritt. bonissima, grande, uman. di una sola mano, a piena pagina, con richiamo in fine ad ogni verso. Leg. mod. in cartoni. Ben cons. Prov. Strozzi 4 no. 420.

a c. 2r. non num. « D 65 Grammatica toscana del cav.re Salviati --a l. Osservazioni intorno alla lingua toscana di Gio.Batta. Strozzi---93. Di Luigi del Senatore Carlo Strozzi, 1677.

a cc. 3r.-47v. (num. 1-90) Salviati: *Regole della toscana favella* com. « Le parti del favellare... fin. sia qui terminato il ragionamento ».

a cc. 49r-64v. (num. 93-128) G. B. Strozzi: *Osservazioni intorno alla nostra lingua* com. « Intorno alla nostra lingua io... fin. solo a servire a due vesti ».

n. b. Le « Regole » del MS Magl. Cl. IV. Cod. 15 attribuite al Salviati (G) sono invece le « Osservazioni » dello Strozzi.

È mia opinione che queste « Regole della toscana favella » siano appunto quella « regoletta » di cui parla il Cortile nel suo dispaccio ad Alfonso II. Il copista del più antico, l'Accademico Fioravanti, ci avverte che egli trascrisse le « Regole » nel 1622, insieme con le « Osservazioni » di Giovambattista Strozzi, da un MS appartenente a Giovanni Guidacci, un suo collega dell'Accademia fiorentina. L'altro MS, più recente, fu trascritto da Luigi Strozzi (1) nel 1677, anche questa volta con l'aggiunta delle stesse « Osservazioni », senza però che il copista menzioni il nome del proprietario del MS da cui lo trasse. In ambedue i casi le « Osservazioni » dello Strozzi sono incomplete, del qual fatto il Fioravanti, che vi aggiunge di sua mano « opus imperfectum » è manifestamente consapevole, mentre lo Strozzi non ci dà nessun segno di essersene accorto.

I due testi sono quindi teoricamente identici (visto che le « Osservazioni » si fermano allo stesso punto in tutti e due). Si tratta anzitutto di stabilire il rapporto tra questi due esemplari; chiamiamo A quello del Fioravanti, e quello dello Strozzi, (Luigi), B. Che A dipenda da B è da escludersi, essendo fuori dubbio la posteriorità di B rispetto ad A.

Che A e B siano connessi, lo dimostrano i 28 errori congiuntivi di una certa gravità sparsi in ogni parte del testo, e certe caratteristiche esterne sono tali da far credere che essi abbiano avuto un comune archetipo. E che l'archetipo fosse anch'esso molto corrotto lo dimostrano parecchi luoghi del testo.

Il MS più recente (' B ') riporta 218 varianti rispetto ad A. 149 sono di carattere morfologico, fonetico ed ortografico di tal natura da dare una notevole omogeneità per questo riguardo ai rispettivi testi, specialmente per quanto concerne l'ortografia dell'articolo. Non sono errori, però, nel senso stretto della parola, e pur avendo un'importanza tutt'altro che disprezzabile per un'eventuale dimostrazione della relativa corruttela dei due testi, e per la ricostruzione dell'originale, vanno usate con cautela in una dimostrazione dei rapporti fra questi, a meno che, partendo dal preconcetto che l'attribuzione al Salviati sia indiscutibile, non riteniamo errore ogni divario dallo stile di quell'autore — a prescindere dal fatto che una ricostruzione sistematica di certe caratteristiche salviatesche, e specialmente l'ortografia dell'articolo, non sarebbe stata difficile per chi conoscesse le altre opere del Salviati. Bisognerebbe dunque lasciar da parte per ora queste varianti, concentrandoci invece su quelle che si possano chiamare errori veri e propri.

---

(1) Luigi Strozzi: figlio del Senatore Carlo Strozzi; (v. IMHOFF: *Libro delle genealogie di 20 famiglie illustri d'Italia*, p. 213). Il padre era Acc. fior. Scrive SALVINI, S. *Fasti consolari* a. prop. di Carlo. Consolo LXXXIX; « La vita del nostro Carlo fu scritta con ogni diligenza, ed esattezza dall'Arcidiacono Luigi Strozzi suo figlio, ed erede del paterno valore ».

Gli errori propri di B contro A (15 di numero) non si possono giustificatamente attribuire né ad ambiguità calligrafiche di A né ad altre particolarità superficiali di quel manoscritto, e l'insieme degli errori separativi di A contro B basta per dimostrare l'indipendenza di questo da quello. Che B sia molto più vicino di A al testo originale non si può dubitare, e questo non soltanto perché gli errori propri di B sono molto meno numerosi di quelli di A: lo dimostra abbondantemente la conservazione di molte caratteristiche ortografiche salviatesche; e le profonde divergenze nell'ortografia dell'articolo, ecc., concordano tutte nell'avvicinare il testo B al presunto originale salviatesco.

Mi è parso opportuno esaminare questa grammatichetta con il duplice scopo di determinare se in realtà sia opera del Salviati (a differenza di almeno una delle sue cosiddette « Opere inedite » stampate nell'ottocento), e di vedere se le « Regole » siano di qualche interesse alla luce dell'opera del Salviati nel suo complesso, nel qual caso si potrebbe considerare il posto dell'operetta nello sviluppo del pensiero linguistico dell'autore.

Lo stile in cui sono scritte queste « Regole » è omogeneo con quello del resto dell'opera del Salviati. Fin dai primi momenti della sua carriera letteraria i componimenti del Salviati sono tali da permetterci di fare una distinzione netta tra quelle opere che sono dei puri esercizi retorici, come per esempio le disgraziate orazioni « confortatorie » in morte di Don Garzia de' Medici, e quelle invece che trattano di argomenti fortemente risentiti dall'autore. Esempio di queste è appunto l'« Orazione in lode della fiorentina favella » che avremo occasione di citare più volte. Le « Regole », rappresentando un'opera senza pretensioni scritta intorno ad un argomento per cui l'autore s'appassionava e destinata ad un solo lettore, suo amico personale, risultano uniche fra gli scritti del Salviati, in quanto lo stile è non soltanto quasi scevro di quelle preoccupazioni retoriche che rendono intollerabili le opere comprese nella prima classe, ma anche riesce più familiare in seguito allo stretto contatto fra maestro e alunno. Non si abbandona completamente l'atteggiamento oratorio, come non è assente la ricerca dell'eleganza nella costruzione della frase, la quale a volte mira a quell'armonia boccaccesca tante volte indicata dall'autore stesso come meta di ogni buono scrittore toscano. Ma la retorica vien temperata in parte dalla brevità del trattato, la quale richiede la concisione e la sobrietà di esposizione, e in parte da quello stesso carattere familiare che fa impiegare in modo diverso gli elementi caratteristici dello stile salviatesco. Fra questi è da ritenersi l'uso della prima persona, — comune a tutti gli scritti del Salviati fuorché i dialoghi, — e il largo uso della parentesi. In questo trattato, però, a differenza delle orazioni, le parentesi non sono studiate e vuote figure retoriche, bensì mezzi strattamente pratici per l'esposizione di idee anteriori al desiderio dell'eleganza retorica.

Che l'autore abbia cercato un certo grado di eleganza nello stile, mettendola sempre, però, al servizio della chiarezza e della concisione, ce lo dimostrano frasi come la seguente, in cui il Salviati parla dell'articolo:

« Di quelle poi del plurale, in quante di loro entra il ' G ' tante son bene acconcie a' predetti nomi incominciati da S che consonante abbia allato, et à quanti se ne ritrovano che vocal lettera portino in fronte... quelle dove non entra il predetto ' G ' si sfuggono, anzi che no, da nomi che tolgono da vocale il cominciamento, sofferendo l'orecchie malvolentieri questi suoni » [10] (1).

È da notare, nelle opere del Salviati, che appena prende il sopravvento l'interesse dell'autore per il contenuto piuttosto che per la forma, egli scorda il periodare boccaccevole, e cade in uno stile più lineare, più scarno, e più diretto, come succede in questo trattato. Ma d'altra parte in queste occasioni si produce, come di generazione spontanea, un fenomeno molto caratteristico del Salviati, cioè l'uso della personificazione. Notevole in questo rispetto è un passo degli « Avvertimenti »:

« Ma certo la prosa con sì fatte pastoie cammina mal volentieri, ed ha quasi sembiante di nobile Matrona, antica, che per ispaziosa contrada si vada camminando a termine di balletti; ed in brieve, molto meglio, e più gioiosa, e più lieta, secondo la sua natura, libera e sciolta ad arbitrio suo va vagando » (2).

Nelle « Regole » s'ammucchiano gli esempi. Il Salviati parla dell'accordo del participio passato in una frase da lui citata:

« (nel quale il participio, disprezzato il femminil nominativo, che sta davanti, con l'accusativo maschile s'accorda, che viene appresso) » il quale participio, prima « dal feminile accusativo partendosi, del maschile nominativo si fa seguace » e poi « il feminile nominativo del minor numero posto in non cale, il maschile nominativo del piu seguita per sua scorta » [80].

Immagini simili sono numerose nel trattato. Un richiamo al fascino che esercitavano sul Salviati i proverbi — attestato dalle orazioni e dalla raccolta fatta da lui di « Proverbi toscani » (3) si trova nella scelta dell'espressione « guastando s'impara » per illustrare l'uso del gerundio.

Uno studio sulla lingua delle « Regole » scioglierebbe seri dubbi sulla paternità dell'opera. Basterà qui far risaltare alcune caratteristiche salviatesche del lessico e dello stile.

Anzitutto si può osservare che il Salviati rimane fedele alle teorie degli « Avvertimenti », attenendosi alla lingua letteraria, e nonostante il suo carattere pratico, il trattato conserva, benché in minor

(1) I numeri tra parentesi quadre rimandano alle pagine del MS Strozzi (B'), da cui sono tratte tutte le citazioni.

(2) Salviati, *Avvertimenti*, ed. Raillard, Napoli, 1712. Vol. I, p. 201.

(3) Ferrara: Biblioteca Ariostea. MS. 394: *Raccolta di proverbi toscani.*

grado, il solito tono arcaico naturale in un autore che non soltanto mirava a stabilire su base trecentesca la morfologia e la sintassi, ma sperava addirittura di risuscitare elementi lessicali e sintattici pre-boccacceschi abbandonati da più di due secoli. In ogni campo, sia del lessico e della morfologia, che della sintassi, si manifesta questa tendenza arcaizzante.

A parte la terminologia tecnica, spuntano per tutto il trattato elementi lessicali familiari ai lettori delle altre opere linguistiche del Salviati: frasi come « alcuni moderni », « gli approvati autori », « sì fatte distinzioni », « senza divario », e più interessante, in quanto il Salviati la difende negli « Avvertimenti » contro quelli che l'avrebbero tacciata del nome di « idiotismo fiorentino » l'espressione « di simil fatta », la quale egli dice negli « Avvertimenti » di avere trovata spesso negli « approvati autori » del Trecento (1). Tipiche della sua terminologia « tecnica » sono le espressioni « per tor via il concorso delle vocali », « per ischifar il riscontro », « sofferendo l'orecchie malvolentieri questi suoni », « si vede appresso partitamente » e soprattutto « il nostro presente popolo » — frase questa che ricorre regolarmente in tutti i suoi scritti grammaticali, il cui lessico corrisponde in sostanza a quello piuttosto ristretto delle « Regole », trovandosi in queste soltanto due parole insolite: « mancare » in senso di « terminare » (il termine normale del Salviati è « fornire ») e « servire » — « le serve dietro ».

Per quanto riguarda l'ortografia, la corruzione dei testi rende poco conclusiva un'analisi. Nel MS meno corrotto, però, si nota specialmente l'assenza di ogni tentativo di latinizzazione, in conformità con le ben note vedute del Salviati su quest'argomento. Nell'insieme si rispecchiano tanto la conservazione del tipico sistema fonetico fiorentino quanto le preferenze personali del Salviati in casi in cui c'è possibilità di scelta.

L'ortografia delle parole composte, con raddoppiamento della consonante corrisponde esattamente a quella raccomandata dal Salviati negli « Avvertimenti », e a quello delle altre sue opere; abbiamo « addietro », « oltracciò », « perocché », « allato », « giammai », « appie », « ovvero » *ma* sempre « più tosto ». Alla ' s ' impura che segua consonante si aggiunge sempre la ' i ' prostetica. Ma a parte queste ed altre caratteristiche che il Salviati ha in comune con altri della sua epoca, una speciale impronta salviatesca è data alla prosa delle « Regole » dall'ortografia dell'articolo. In conformità con un suo principio fondamentale, cioè che la scrittura debba seguire la pronuncia, il Salviati ci dà negli « Avvertimenti » una lunga serie di minute regole per l'elisione della vocale in iato, delle quali regole questo trattato — la trascrizione dello Strozzi cioè — potrebbe

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, Vol. I, Lib. II, ed. cit. pp. 139-140.

addirittura servire di testo esemplare, e specialmente per quanto riguarda l'articolo. Seguendo la pronuncia più antica egli vuole, nei casi in cui l'articolo si trova in iato davanti a « -in » o a « -im », che s'elida la vocale più debole: ed egli scive negli « Avvertimenti »:

« Fassi questo ammortamento sempre nel fin della parola fuor solamente nelle sottoscritte voci, che sono in tutto sole a riceverlo nella fronte. « Il », così articolo come pronome: « in », ed « im »... così si vuol scrivere « lo 'mperadore », « lo 'mbandimento », « lo 'nvito », « la 'ntrinsichezza », e simili, nonostante che nella stampa si sia nel verso introdotto abuso in contrario » (1).

Nel MS men corrotto delle « Regole » su sessantuno casi di possibile elisione dell'articolo maschile nel singolare davanti a « in » o a « im », e di elisione dell'articolo stesso come secondo elemento dell'iato, in cinquanta casi succede l'elisione della seconda vocale, e abbiamo la forma « dello 'nfinito », « dello 'mperativo »; c'è soltanto un caso tipo « dello infinito », e un caso tipo « dell'indicativo »; nove volte su nove s'elide la « i » dell'articolo « il » dopo vocale (« che 'l neutrale » etc.). Due eccezioni, quindi, su sessantun casi. D'altra parte, undici volte su trentatrè, contrariamente alle regole del Salviati, la « i » dell'articolo « gli » s'elide davanti a vocale altra che « i ». Con poche eccezioni, però, l'elisione della vocale segue le regole salviatesche.

Non ci sono divergenze tra la morfologia del testo e quella proposta nel paradigmi delle « Regole » stesse. Basta accennare agli elementi più caratteristici, fra i quali spicca l'uso delle forme arcaiche e popolari in « -avamo » e « -avate » nella prima e seconda persona dell'indicativo imperfetto in ogni congiunzione, forme sempre adoperate dal Salviati e giustificate da lui negli « Avvertimenti »:

« E parimenti « tenevamo », e « leggevamo », e « sentivamo » che nel moderno scrivono la maggior parte. Ma perché gli autori di più autorità hanno scritto... « tenavamo », « leggiavamo », « sentavamo »; quello aver si dee per migliore, non che per se fosse tale, ma che per tale dagli arbitri di quella è stato dato alla lingua » (2).

La morfologia corrisponde a quella raccomandata (e, s'intende, usata) dal Salviati in altre opere, ed è indicativa delle sue teorie generali linguistiche, e del suo posto preciso nello sviluppo della grammatica normativa nel '500. Seguendo le orme del Bembo egli dà paradigmi soltanto delle forme del '300, eliminando ogni traccia di quelle forme popolari ammesse dal Giambullari, distinguendosi soltanto nella conservazione di certe forme più arcaiche e di alcuni arcaismi-demotismi come « arei ». Nella terza persona plurale del congiuntivo imperfetto egli dà paradigmi delle alternative « avessero » ed « avessono »; mentre nella terza persona plurale del condizionale

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, ed. cit. Vol. I, Lib. III, p.195.
(2) Ivi, Vol. I, Lib. II, p. 125.

egli ammette soltanto la forma in « -ebbono » su piede di parità con quella in « -erieno », e non accenna nemmeno a quella in « -ero », come non l'adopera mai nelle sue opere (1).

Nelle « Regole », insomma, si rispecchia il noto atteggiamento del Salviati verso la lingua del '300, con le sue preferenze personali, in caso di scelta, per quelle forme che egli credeva rappresentative della « regolarità » trecentesca.

Anche nel campo della sintassi la prosa delle « Regole » comprova la legittimità dell'attribuzione dell'opera al Salviati. Unico elemento imcompatibile con le sue teorie che non si possa attribuire con relativa certezza a sviste del copista è un solo caso di raddoppiamento pleonastico pronominale del soggetto: « in queste le sieno uguali, la seconda, e la terza » [66].

Il MS A riporta « correzioni » in numero di 45, fatte da persona sconosciuta, e di cui la maggior parte riguardano l'ortografia. Nel complesso esse non avvicinano il testo di più all'autografo o al prototipo salviatesco, e quindi si può concludere che non furono fatte mediante un riscontro con un manoscritto più vicino all'originale. 17 di esse riguardano l'elisione dell'articolo; in 16 casi quello determinativo « gl' » è stato mutato in « gli » davanti a vocale altra che « i », mentre « ogn'un d'esse » è stato cambiato in « ogn'una d'esse ». Vi sono tre casi di raddoppiamento della consonante; « siché > sicché » (2 volte) e « peroché > perocché » (1 volta). Sono stati aggiunti 5 accenti, tutti alla congiunzione negativa « né ». In 4 luoghi alle forme arcaiche e salviatesche « sentavamo », « perdavamo », etc., sono state sostituite quelle più comuni « sentivamo », « perdevamo » ecc. Altre « correzioni » sono puramente arbitrarie e spesso sbagliate.

Ammessa l'attribuzione al Salviati, quali indicazioni ci sono nell'opera che questa sia la « regoletta » destinata al Cortile? Se ci chiediamo di quale forma si sarebbe rivestita una grammatica scritta apposta per lui, concluderemo che sarebbe stata anzitutto indicata un'opera chiara e semplice, adatta ad essere seguita e capita da una mente più abituata a seguire le complicazioni degli intrighi politici che non quelle delle regole grammaticali. Dobbiamo tenere in mente che nel campo della letteratura e della lingua il Cortile era un dilettante — un dilettante simpatico e senza pretensioni per quanto possiamo giudicare dalle sue lettere e da quelle di altri, — ma tuttavia principalmente un uomo di stato; e benché egli venisse ricevuto nel 1586 nell'Accademia della Crusca, non poteva mai partecipare su piede di parità con gli altri letterati eruditi fiorentini alle loro attività linguistiche e letterarie. E tanto più nei primi tempi del suo soggiorno a Firenze, quando egli doveva essere consapevole della

(1) « trapassono » e « ritruovono » che troviamo (una volta ciascuna) nei due MSS devono essere errori di trascrizione, non essendo forme popolari come queste compatibili con il resto del sistema morfologico salviatesco).

sua ignoranza della stessa lingua toscana. A questo difetto possiamo credere che il Salviati fosse più che contento di por rimedio. Analizzando la posizione del Cortile, egli si mette a comporre la grammatica più adatta ai suoi bisogni in questo primo momento del suo tirocinio grammaticale — una grammatica destinata ad esporre ad un non-toscano gli elementi fondamentali della buona lingua letteraria del « miglior secolo ». Che queste « Regole » siano state composte per uno straniero mi pare fuori dubbio. Lo tradisce, fra l'altro, l'oscillazione tra « nostra » e « loro » nei riferimenti alla lingua, mettendosi l'autore (indubbiamente fiorentino), ora al posto del Toscano maestro di lingua, ora al posto del principiante straniero, guardando la lingua, per così dire, da lontano, e scrivendo:

« dissi che diciassette erano i tempi de nostri verbi: gran ricchezza del volgar nostro » [30].

ma anche:

« trentatre saranno appo i Toscani i tempi de verbi loro » [32].

Il tono generale del trattato è quello di un'opera in cui il Toscano si rivolga al non-Toscano.

Giudicate alla stregua di altre grammatiche dell'epoca, le « Regole » sono un'opera piuttosto esigua. Non hanno né lettera dedicatoria né prefazione, e in tutto il trattato non c'è quasi mai una parola superflua. Vengono trattate brevemente e metodicamente, l'una dopo l'altra, le parti del discorso, e null'altro. L'opera non ha pretese artistiche come ha, per esempio, quella del Bembo. È scritta, per pura comodità, nella prima persona; non diventa mai un dialogo, non è « ambientata » e ha un carattere notevolmente precettivo, essendo, come indica il titolo, una serie di regole, con l'aggiunta qua e là di qualche commento personale; ciò che non impedisce che dall'insieme spiri una certa intima informalità indicativa delle circostanze nelle quali è nato.

A differenza di tanti altri trattatisti dell'epoca il Salviati si limita qui (come del resto negli « Avvertimenti ») ad uno studio *grammaticale*, senza passare, cioè, a considerazioni retoriche come aveva fatto il suo concittadino Giambullari, tre libri della cui grammatica erano stati dedicati alle « figure ». E di fatti, in questo rispetto questo trattatello non corrisponde alle tendenze dominanti della grammatica normativa del tardo '500, la quale dava via più importanza alla sintassi e alle figure retoriche che alla morfologia: le « Regole » invece si occupano soprattutto di questa. È ridotta al minimo la parte sintattica, essendo trattati soltanto sbrigativamente, man mano che procede l'esposizione della morfologia del nome, del pronome, ecc., alcuni problemi di ordine sintattico che riguardano l'uso della parte del discorso di cui si tratta, come per esempio quello dell'accordo del participio passato, dell'uso dell'ausiliario « essere » nei tempi

composti, o « Del diritto uso delle voci de' sustantivi pronomi nel singulare ». Ne consegue, come vedremo, che il Salviati trascura quasi completamente le parti indeclinabili.

In più di un luogo dei suoi « Avvertimenti » in Salviati ci dice che non è mai stata sua intenzione di scrivere una grammatica, ma solo di raccogliere quanti esempi del buon uso del '300 occorressero per illustrare le regole di quell'uso. Nel secondo volume della sua opera maggiore, a parte la giustificazione dei leggeri cambiamenti fatti nell'ordine tradizionale di trattare le parti del discorso, egli non s'immischia affatto nella teoria grammaticale vera e propria, accontentandosi, da erudito, filologo, e teorico della lingua letteraria che era, di capire la natura dell'antico toscano studiandone le particolarità dell'uso, nel quale studio, dopo la morte del Borghini, egli non aveva rivale. Essendo questa grammatichetta l'unico suo tentativo di affrontare il problema della grammatica toscana nel suo complesso, vale la pena di esaminarne brevemente la struttura generale per vedere se vi siano degli spunti originali anche nel campo della speculazione grammaticale pura.

L'ordinamento del trattato è determinato da considerazioni non molto diverse da quelle per cui il Salviati non s'allontana dalla terminologia comune, le quali considerazioni verremo ad esaminare fra breve. Come la maggior parte dei grammatici italiani del '500 il Salviati si atteneva al sistema ormai classico, anche nel volgare, della grammatica latina con certe necessarie modifiche. Se vogliam credere a quel che egli dice al principio del secondo volume degli « Avvertimenti » a questo proposito, egli segue mal volentieri l'indirizzo latino: giustificando il proposto ordine del libro, scrive:

« (Seguiremo) sempre nel predetto ordine, e altresì nei termini gramaticali il comune stile, e 'l comune uso delle latine scuole: e ciò per quelle cagioni, che ne furono da noi assegnate ne' precedenti libri, tuttoché dell'uno, e degli altri, non così appieno ogni volta si scerna da noi la ragione, ma solamente per un continuo uso, eziandio da valentuomini, che gli hanno considerati, sieno stati ricevuti » (1).

È piuttosto da credere, però, che in questo campo il Salviati non avesse nessun contributo originale e personale da fare. Le sue innovazioni consistevano invece soprattutto nell'illuminare con copiosi esempi tratti da tutti i « buoni » autori del '300, la regolarità insita nell'uso di quel secolo, nella quale opera di esemplificazione — che abbraccia, in conformità con le sue teorie linguistiche (le quali trasferivano ad innate qualità della lingua fiorentina i pregi trovati dal Bembo nello stile del Petrarca e del Boccaccio), non due o tre autori-modelli, bensì tutta la lingua del « miglior secolo », — risiede

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, Vol. II, Lib. I, ed. cit. p. 3.

appunto tutta l'originalità del Salviati (1). Non fu mai un vero teorico della lingua.

C'è accordo perfetto tra il contenuto grammaticale delle « Regole » e quello degli « Avvertimenti », benché questi ultimi siano imperfetti. Le « Regole » cominciano:

« Dieci sono in questo linguaggio le parti del favellare: *Nome, Articolo, Pronome, Verbo, Participio, Gerundio, Proposizione, Avverbio, Tramezzo,* e *Legame* ».

— è questo è l'ordine in cui vengono trattate le parti del discorso, con l'aggiunta tra il nome e l'articolo, del « vicecaso ».

Qui il Salviati non mantiene l'ordine tradizionale, il quale avrebbe richiesto che l'avverbio venisse trattato subito dopo il verbo, e la congiunzione (Legame) prima della preposizione. Egli, invece, raggruppa insieme alla fine, per evidenti motivi pratici, tutte le parti indeclinabili, di cui si sbriga in una pagina sola, dandoci egli stesso la ragione:

« Dell'altre parti del favellare, Proposizione, Avverbio, Tramezzo, e Legame, che si chiamano indeclinabili perciocché non varian mai la lor voce, e le quali, ne di tempo, ne di modo, ne di sesso, ne di numero, ne di persona, non ricevon distinzione, il ragionarne con brevità, sarebbe del tutto vano: e à trattarne à sufficienza ci vorrebbe un ampio volume. Perche, lasciato addietro il restante, porrem solamente cio, ch'elle sieno o più tosto quali elle sieno, affinche l'una dall'altra possiamo scernere, e in che sieno differenti, conoscer senza fatica » [85].

— il che corrisponde al carattere strettamente pratico ed elementare delle « Regole », le quali, come si è detto, mirano soprattutto (si può dire quasi esclusivamente) ad insegnare la morfologia. In questo trattato il Salviati si occupa della forma delle parole, quasi mai delle particolarità del loro uso sintattico. Se invece egli si fosse messo a parlare a lungo delle parti indeclinabili, non avrebbe potuto fare a meno di lanciarsi nella polemica che infuriava intorno all'uso di queste — ciò che voleva ad ogni costo evitare (2).

Delle divergenze dall'ordine tradizionale dentro l'ambito della grammatica volgare il Salviati rende ragione (e vale anche per le « Regole ») al principio del secondo libro del secondo volume degli « Avvertimenti ». Per quanto riguarda la collocazione dell'articolo dopo il nome, contro quei grammatici che lo trattavano prima del nome perchè esso precede questo nel discorso, il Salviati scrive:

« Noi allo 'ncontro, poiché l'articolo senza 'l suo Nome non si può reggere, né comprendersi la sua natura, se la forza di esso Nome avanti non si comprenda, ed il Nome per lo contrario senza l'Arti-

(1) Originalità in quanto il Salviati fu il primo a pubblicare una grammatica e un trattato teorico fatti secondo questi criteri.

(2) Anche il Giambullari — per motivi però del tutto opposti — aveva raggruppato insieme nel quinto libro della sua grammatica tutte le parti indeclinabili, concentrandosi sulla *sintassi* di queste: ciò che il Salviati non voleva fare.

colo può sostenersi, e senza quello di esso articolo conoscersi il suo valore: dell'Articolo, appresso a quel del Nome, soggiugneremo il trattato » (1).

Difende similmente su base razionale la collocazione del « vicecaso » tra nome e Articolo. L'Articolo, quindi, va collocato davanti al pronome; e tra il nome e l'articolo vengono inserite (perchè tanto il sostantivo quanto l'articolo si servono di esse) quelle preposizioni che il Salviati chiama « vicecasi » o « segnacasi ». Questo è appunto l'ordine seguito anche nelle « Regole », nelle quali, però, per ragioni antipolemiche, non si cura di giustificarlo.

Nelle « Regole » il Salviati divide il Nome in « sustantivo » e « aggiuntivo » secondo lo schema generalmente accettato; il « sustantivo » in « proprio » e « appellativo », e l'« aggiuntivo » in « perfetto » e « relativo » (2), come negli « Avvertimenti ». Distingue tre classi di nomi, di cui la prima ha nel singolare la terminazione in « a » e nel plurale « i » se maschile e se femminile « e »: la terminazione della seconda classe è invece « o » o « e » nel singolare, e nel plurale « i », maschile, o femminile che sia. Negli « Avvertimenti », in cui egli si preoccupa di meno per la semplicità dell'esposizione, fa cinque classi, di cui la quinta, come qui la terza, è quella dei monosillabi e delle parole che terminano in ' i ' o ' u '. Le due opere s'accordano, però, nel dividere in due classi l'« aggiuntivo »: alla prima appartengono quegli aggettivi che abbiano uscite diverse nel singolare per i due generi, e alla seconda quelli che abbiano « una voce stessa comune all'uno, e all'altro sesso » [2].

Egli tratta i vecesasi come se reggessero casi, facendo frequenti richiami al sistema latino: « Questi son tre, DI:A:DA: DI per lo genitivo: A per lo dativo, DA per l'uso dell'Ablativo (acciocché io adoperi i nomi latini, come piu noti). Il Nominativo, l'Accusativo, ed il Vocativo, non anno ne caso, ne vicecaso » [3-4].

La trattazione dell'articolo è altrettanto sbrigativa. L'articolo femminile ha una sola forma per il singolare, ed una sola nel plurale, mentre quello maschile è più complicato: « lo » in vece di « il » si deve usare davanti a « s impura » e a « z » e a vocale, nel quale ultimo caso s'elide la ' o ' (qui egli non parla dell'elisione della vocale del prefisso ' -in '): nel plurale l'articolo « gli » s'adopera anch'esso davanti a vocale, a ' s impura ' e a ' z ': tra « li » e « i » la sola differenza

---

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, Vol. II, Lib. I, ed. cit. p. 44.

(2) Così ho ricostruito con l'aiuto di riferimenti al nome fatti in altri luoghi del trattato (p. e. a p. [14]), il periodo in cui il Salviati ci dà le divisioni del nome, il quale periodo è corrotto, ed è stato reso inintelligibile dai copisti in tutti e due i MSS. Lo riporto qui: « Il Nome è proprio d'uno individuo, ò d'una schiatta come *Alessandro*, o *Gonzaga*: ò appellativo, cioè comune à tutti gl'individui d'una spezie, ò à tutte le spezie d'un genere come *Guarnacca*: *vestimento* l'Appellativo ò sustantivo come *Savio*, *Forte*, *Leggieri*; o relativo come *Che*, *il quale*, *Cui*, e simili » (Dal MS. B).

è che quello si può adoperare (benché non sia da raccomandare quest'uso) davanti a « s impura ». Dell'articolo indeterminativo, o « accompagnanome », non c'è traccia.

Il pronome, come il nome, si divide in « sustantivo » (io, se, esso » ecc.) e « aggiuntivo » (« mio, tuo »), ha genere, numero, e a volte, caso. Il Salviati, con l'aiuto del latino, dà alcune regole per l'accordo del participio passato: con il verbo « avere » è facoltativo l'accordo con l'oggetto che segue il participio, e proibito l'accordo con il soggetto: è obbligatorio questo, invece, quando s'adopera l'ausiliario « Essere ».

Il verbo occupa più di due terzi del trattato. Seguendo i grammatici latini egli divide il verbo in attivo, passivo, e neutrale, aggiungendo:

« Il Passivo abbiamo solo in significato, ma le sue voci ne mancano, e servianci in vece di esse della voce de Participi passati cioe del tempo preterito soggiunta alla voce del verbo SÒNO » [18].

— e si serve come al solito di esempi latini per spiegare il modo di formare il passivo, compreso l'uso del riflessivo.

Semplificando il sistema latino egli enumera gli « accidenti » del verbo, riconoscendo apertamente il suo debito ai « latini gramatici »:

« Il verbo à Modi, Tempi, e Numeri, e ultimamente persone, et in ciascun di questi, per non assottigliar qui la cosa piu del bisogno, de latini Gramatici seguiremo i nomi e 'l divisamento, e diremo, che cinque sono nel verbo i modi del favellare. *Indicativo* — così chiamato per l'esser egli del mostrar le cose assai proprio: *Imperativo* che s'usa nel comandare: *Ottativo* o *Disiderativo* col quale si scuoprono i disideri: *Soggiuntivo* ò *Condizionale*, che ò à condizione vien congiunto o condizione impone egli à ciò che gli viene appresso; *Infinitivo*, cioè di numero e di persona indeterminato » [20-21].

— naturalmente condizionale e congiuntivo sono per lui una cosa sola.

Avendo dato i nomi dei modi egli non li tratta più. Si concentra invece sui tempi, cominciando col dire che in italiano questi tempi s'eprimono « (oltre a quei dello 'mperativo e dello 'nfinito) », mediante quattordici « tra favellari e parole », cioè le sette forme semplici e le sette forme composte. Dai grammatici latini egli poteva desumere i nomi di sei degli otto tempi italiani: li adotta con leggeri cambiamenti, attingendo alla stessa terminologia nel comporre gli altri due nomi richiesti dal sistema italiano, come avevano fatto numerosi suoi precursori. Però oltre questi otto tempi egli ne elenca nove altri:

« Dissi che diciassette erano i tempi de nostri verbi; gran ricchezza del volgar nostro; e à cui forse non arriva in questa parte altra lingua » [30].

Ecco l'elenco da lui dato dei « tempi » italiani. Dalla tavola da me composta (1) e qui riportata, si vede che la terminologia del Sal-

(1) È una sintesi di diverse tavole verbali date dal Salviati stesso.

Tempo (Nome)	Indicativo	« soggiuntivo »	Ottativo	Imperativo	Infinito
presente	porto	porto, porti	porti	porta	portare
preterito imperfetto primo	portava	portava			
preterito imperf. secondo		portassi			
preterito perfetto determinato primo	ho portato	ho portato			aver portato
preterito perfetto determinato secondo		abbia portato	abbia portato		
preterito perfetto indeterminato	portai	portai			
preterito perfetto nello 'mperfetto	aveva portato	aveva portato			
preterito perfetto determinato nel perfetto indeterminato	ebbi portato	ebbi portato			
futuro	porterò	porterò		porterai	esser per portare
preterito nel futuro	avrò portato	avrò portato			
futuro tirato al presente		portí	porti		
presente risguardato come futuro			portassi		
presente risguardato come futuro - inferente		portassi			
presente risguardato come futuro - conseguente		porterei			
preterito perfetto nel presente risguardato come futuro			avessi portato		
preterito perfetto nel presente risguardato come futuro - inferente		avessi portato			
preterito perfetto nel presente risguardato come futuro - conseguente		avrei portato			
preterito perfetto nello 'mperfetto risguardato come futuro - inferente		avessi portato			
preterito perfetto nello 'mperfetto risguardato come futuro - conseguente		avrei portato			

viati (la quale è molto personale e tale da meritare uno studio particolare) riesce spesso un confuso compromesso tra forma e significato, in quanto egli cerca nomi che siano descrittivi sia di questo che di quella.

Spiega egli stesso questo sistema nelle seguenti parole:

« Sono adunque si come io dissi fuor dello 'mperativo e dello 'nfinito, quattordici tra favellari e parole: di queste quattrordci ce n'à otto comune allo 'ndicativo, e al soggiuntivo, e son queste, « *fo, faceva, o fatto, feci, Aveva fatto, Ebbi fatto, faro, avro fatto* », potendosi ognuna d'esse e con parlare assoluto, e con particella condizionale, uscir di bocca dirittamente. *Io fo, s'io fo, Io feci, s'io feci, io aveva fatto, s'io aveva fatto, mi comando ch'io 'l facessi; ed io l'ebbi tosto fatto, s'io l'ebbi fatto à tempo tu 'l vedi tu, io 'l faro, s'io 'l faro: Io l'avro fatto domane, S'io l'avro fatto domane, s'io l'avro fatto la prova il ti mostrerra.* Del rimanente *avessi, avessi avuto, abbia avuto.* Dall'ottativo e dal soggiuntivo si ricevon parimente; ma spesso nel primo dinotano diverso tempo da cio che facciano nel secondo: *Abbia io pure avuto quech'io* (*sic*) *O sempre disiderato: s'io abbia avuto quech'io* (*sic*) *ò sempre disiderato potra conoscersi prestamente*: Dell'altre è cio manifesto senz'altri esempli. Ma *avrei* e, *avrei avuto* son propriissime del soggiuntivo, e in altro modo non si ritruovono » [22-24].

I suoi concetti di modo e di tempo non sono, quindi, basati unicamente sulla forma verbale italiana, bensì anche in parte sull'uso sintattico, in quanto, secondo lui, qualsiasi verbo retto dalla « particella condizionale » « se » sarebbe un congiuntivo. Per conseguenza spesso le medesime forme italiane vengono a rappresentare diversi tempi e modi secondo il caso particolare. Notevole è anche il modo in cui egli scinde dagli altri « tempi » quelli dei periodi ipotetici in cui vengano adoperati il condizionale e il congiuntivo, dove si vede — come in altri luoghi — il desiderio di accomodare la sintassi italiana a quella latina. Questo sistema verbale non si ricollega né con l'opera grammaticale del Bembo, né con quella dei Fiorentini, sia della scuola del Giambullari (1) sia della scuola dei Latinisti quale Eufrosino Lapini. Anche nella grammatica di quest'ultimo (2) si tratta di stabilire forme parallele nelle due lingue, e, grosso modo, tanto il tempo quanto il modo in italiano vengono determinati dalla forma, e non dall'uso, seppure il punto di partenza sia la forma verbale latina.

Diciassette sono dunque i « tempi » nel sistema verbale salviatesco, espressi (dice egli), mediante diciannove forme, comprese ora

---

(1) Pierfrancesco Giambullari: *Della lingua che si parla e si scrive a Firenze*, Firenze, Torrentino, 1551.

(2) Frosino Lapini: *Institutionum Florentinae Linguae libri duo, Euphrosini Lapinij ad Serenissimam Reginam Joannam Austriacam & Senesium Principis Francisci Medici coniugem felicissimam. Nunc primam in lucem editi*, Florentiae apud Iunctos, MDLXIX.

quelle dell'Imperativo (presente e futuro), e dell'infinito (presente, passato, e futuro). A queste diciannove forme egli dà il nome di « voci principalissime »;

« principalissima e quella, come dianzi affermai, della prima persona del singulare » [29-30].
da queste derivano le « principali », — « quelle della prima dell'altro numero » [30] e le « derivate », cioè « Quantunque se ne ritruovano della terza persona e della seconda, tanto nell'un numero quanto nell'altro » [30].

Avendo dichiarato a proposito delle coniugazioni che:

« le declinazioni son quattro, secondo che anno scritto i nostri Gramatici, à quali in questa scrittura, di cosa, che poco importa, non e forse da contrastare », [32].

— egli dà tavole comparative delle forme di queste quattro coniugazioni in tutti i tempi da lui elencati. Fatto questo, si lancia in una lunghissima esposizione dei rapporti che hanno le coniugazioni le une con le altre, rilevando le somiglianze e le diversità, e in quali casi siano identiche le loro terminazioni, sotto i quattro capi: « Delle conformità e regole generali nelle coniugazioni de verbi »: « In quali voci sono conformi la prima, la seconda, e la terza coniugazione »: « In quali voci son conformi la seconda, la terza, e la quarta coniugazione »; « Delle differenze tra le coniugazioni ».

Stabilite le caratteristiche comuni alle quattro coniugazioni, l'autore cerca delle regole generali che governino in tutte le coniugazioni la formazione dei tempi semplici, ed è degno di nota il fatto che conforme alla natura precettiva del trattato, egli le presenta appunto come regole. Ci sono, egli dice, due forme speciali di ogni verbo:

« Anno tutti i verbi di qualsivoglia coniugazione due voci tra l'altre loro: l'una generale, nella quale tutta la virtu del suo verbo in un cotal modo è ristretta, e questa è la prima dell'infinito. *Portare*, *Temere*, *Perdere*, *Sentire*: all'altra dicasi Maestrale, da cui tutto 'l rimaso dell'altre voci par che derivi, ò venga almeno a formarsi. Questa in qualunque coniugazione e riposta nel singular dello 'ndicativo presente: ma nella quarta coniugazione e sempre mai la seconda voce: *Tu senti*: in tutte l'altre e la terza: colui *Porta*, *Teme*, *Perde* » [53].

E questa « maestral voce »;

« da quella, che generale ò nomata si forma in ciaschedun verbo di ciascheduna coniugazione togliendo alla generale l'ultima sillaba, cioe *Re* » [56].

Segue un'altra tavola in cui, partendo dalle forme « Porta, teme, sente » (cioè le « maestral voci ») egli dimostra come da queste derivino tutte le altre. Per esempio:

Porta, teme, senti.	Portano Temono Sentono	mutata l'ultima vocale nella prima coniugazione in ANO e nell'altre in ONO, mezze parole disaccentate.
	Porteremmo Temeremmo Sentiremmo	mutata nella quarta coniugazione l'ultima vocale in « -iremmo » e nell'altre in « -eremmo » [60].

Segue poi un'altra tavola della coniugazione del verbo « essere » per chi voglia formare il passivo italiano.

Ci colpisce a prima vista il carattere volutamente elementare delle « Regole », le quali è impossibile credere siano un contributo sia alle polemiche linguistiche dell'epoca che alla febbrile attività di legiferazione grammaticale che si svolgeva in quei tempi. Non si presuppone da parte del lettore nessuna domestichezza né con la terminologia grammaticale né con i precedenti contribuiti a questa tarda fase della « Questione della lingua » ormai ridotta a bisticci sui particolari della legislazione grammaticale, e non il meno sorprendente aspetto del libro è appunto quest'assenza quasi totale dell'elemento polemico. Il Salviati evita scrupolosamente tutti gli scogli atti a far naufragare, col complicare le regole all'infinito, la sua presentazione chiara e semplice, e rifiuta, magari con un po' di nostalgia, di lanciarsi nella polemica, scrivendo per esempio:

« secondo che anno scritto i nostri Gramatici, à quali in questa scrittura, di cosa, che poco importa, non e forse da contrastare » [32].

Eccezione sono le sue osservazioni sul tentativo fatto da « alcuni moderni »;

(i quali) « avendo voluto por regola dove non e, *Portarò*, *Portarà*... anno sempre scritto ne libri loro » [48-49].

— ma a proposito di una questione che gli stava tanto a cuore è forse perdonabile questo « lapsus ».

È notevole, abbiamo detto, il carattere elementare delle « Regole ». Numerose volte il Salviati chiede scusa di aver adoperato termini come « declinazione », atti a spaventare il suo alunno. A volte l'autore s'incarica perfino di spiegare la terminologia grammaticale:

Le parti indeclinabili, scrive « si chiamano indeclinabili perciocche non varian mai la lor voce » [85].

e più su aveva scritto:

(certi nomi) « sono, come dicono, indeclinabili, cioe non cangiano terminazione dal singulare al plurale » [5].

— il che egli poteva benissimo fare a meno di dire, se il destinatario fosse stato il Borghini, o qualche altro del suo gruppo. Gli esempi che accompagnano le definizioni di queste parti indeclina-

bili sono la prova più spiccata del basso livello di preparazione grammaticale della persona a cui si rivolge il Salviati.

È chiaro anche che il Salviati si dà molta fatica per presentare le sue regole nella forma più chiara possibile, in modo che siano facilmente afferrabili al Ferrarese. E perché siano di facile apprendimento, non bisogna che si badi troppo alle « sottigliezze »;

« et in ciascun di questi per non assottigliar qui la cosa piu del bisogno, de latini Gramatici seguiremo i nomi, e 'l divisamento » [19].

E qui mi pare che ci sia da distinguere tra due diversi aspetti dei riferimenti al latino e alla grammatica latina: il primo, che riguarda in modo speciale la terminologia, e su cui si tornerà più tardi, va collegato con un preciso momento nella « Questione della lingua »: l'altro ha un'importanza puramente funzionale: ed è questa.

Benché non molto pratico delle « cose volgari » il Cortile doveva, come ogni altro uomo di cultura mediocre dei suoi tempi, avere una certa conoscenza della « grammatica » cioè del latino. Quindi il Salviati, contro i suoi migliori istinti, si trova costretto a fare continui richiami al sistema, e alla terminologia, della grammatica latina, per rendere le sue regole più comprensibili al lettore.

Sette volte egli ricorre all'aiuto di espressioni latine e perfino di frasi latine intere per spiegare l'uso corrispondente volgare. Notevoli fra molti sono quei passi in cui egli spiega l'uso dell'infinito in posto del gerundio latino, e l'accordo del participio passato:

« De gli altri modi del gerundio che appo i latini furono in uso, niuno n'adopera la lingua nostra, ma tutti gli pronunzia nella prima voce dello 'nfinito. *Videndi Romam, d'andare à veder Roma*: *Discendo idoneus. Atto ad imparare. Ad rempubblicam tuendam. à difendere il comune* » [83-84].

e poi:

« E come dovranno queste latine parole volgarizzarsi? *Cum haec natum unicum procreasset, filius vero uxorem duxerit, uxor autem liberos duos peperit postrema cunctorio* (*sic*) *obiit.* — per lo più comune modo diremo così... » [79].

Tutto questo accresce il carattere già spiccatamente precettivo del trattato, di cui ogni frase rivela uno scopo pratico.

Nella sua lettera del 4.2.1576 il Cortile comunica al suo principe il fatto che il Salviati stimava poco i tentativi fatti fino a quel momento di compilare le regole della lingua;

« ed è di opinione che quelli che l'hanno fatto fin qui, habbiano fatti di molti errori, *et che si obliga di mostrarlo* ».

Certo non si può dire che l'abbia mostrato in quel volumetto composto per l'ambasciatore ferrarese, in cui si scusa con sorprendente persistenza di non aver trattato più a fondo certi particolari, allegando come ragione la brevità del trattato, e la natura di essa,

che non era tale da permettergli lunghi discorsi, per quanto gli sarebbe piaciuto di farne.

Almeno undici luoghi delle « Regole » fanno testimonianza della pochissima importanza data dall'autore a quest'operetta. A parte il già citato passo; « in questa scrittura, di cosa, che poco importa, non è forse da contrastare », la natura sbrigativa e poco impegnativa dell'opera è comprovata dal modo brusco in cui egli mette termine alle diverse trattazioni: « e del pronome non più avanti »; « e di questo sia detto assai » (verbo); e in fine al trattato; « (la nostra lingua)... Delle cui parti, senza più oltre allungarmi, sia qui terminato il ragionamento ».

Dimostra quest'atteggiamento dell'autore (il quale sembra a volte perfino annoiato dal compito che si era voluto assegnare, ed impaziente di giungere alla fine del trattato), che le « Regole » erano soltanto un lavoro « occasionale » di poca o nessuna importanza.

Egli ci annuncia, però, in ben quattro luoghi, l'imminente pubblicazione di un'opera in cui avrebbero ricevuto la meritata attenzione quelle « sottigliezze » che ora egli deve lasciare da parte: non sarebbero stati trascurati, fra l'altro, gli altri « Tempi » del verbo:

« ma io, per servire alla brevita di questo trattato ò lasciato di porgli tutti: si che quasi la meta mi son rimaso di mentovare, riserbandogli à bello studio, e à scrittura piu esquisita nella quale i lor nomi, e i lor sentimenti si mostrerranno » [30-31].

Né avrebbe lasciato inspiegate le « diversità » nelle regole che governano l'accordo del participio passato.

« Delle quali diversita, che tra loro appaiono aver contrasto, le ragioni, e le regole, in più lunga scrittura, e piu squisita, poscia che in breve capir non possono abbiamo in animo di dimostrare » [81].

Questo studio, rimasto, purtroppo, incompiuto, si fece aspettare fino al 1584, anno in cui il Salviati, finita la correzione del « Decameron », approfittò del materiale fornitogli da questo lavoro e pubblicò i suoi « Avvertimenti ».

Possiamo dunque concludere, senza troppo sforzare i fatti, che le « Regole della toscana favella » hanno un carattere molto adatto a quella « regoletta » la cui ragione d'essere si trova nei rapporti tra Lionardo Salviati ed Ercole Cortile nei primi tempi del soggiorno di questo a Firenze.

Lingua, stile, e carattere generale di queste « Regole » sembrano convalidare sia l'attribuzione dell'opera al Salviati, sia la collocazione di essa in quel momento, a cui si è accennato, nella vita del gran filologo fiorentino. Resta ora a vedere se, e come, le « Regole » si possano inquadrare nel complesso dell'opera del Salviati.

Opere teoriche del Salviati sono poche, e l'interesse di queste « Regole » risiede specialmente nel loro carattere di preannuncio di quel che dovevano essere gli « Avvertimenti », i principali motivi

dei quali troviamo già in quest'operetta scritta nove anni prima, senza che ci sia traccia, però, della sintesi che se ne fa nell'opera posteriore, la quale resta il più notevole contributo fiorentino alle polemiche linguistiche del tardo '500 dopo l'« Ercolano » del Varchi.

Il trattato corrisponde perfettamente all'atmosfera fiorentina del 1575. Morti sono i principali rappresentanti della scuola degli « Aramei », e morti sono con loro tanto il disprezzo per la legislazione grammaticale, e per l'arcaismo a scapito della lingua moderna, quanto l'ideale del miglioramento della lingua per mezzo dello studio dei classici « regolati ». Morto è anche il Varchi, e mentre fino al decennio precedente a Firenze si era guardato in avanti, ora si guardava indietro, seguendo in ciò il restante dell'Italia. Eroe dell'ora era il Bembo:

« Il veramente reverendissimo Bembo » aveva scritto il Salviati nel 1564, « al quale quanto arà vita, tanto fia sempre obbligata questa nostra città, e forse poco meno obbligata di ciò, che ella si sia ai suoi più sovrani autori » (1).

— seguendo le orme del Varchi, iniziatore del superficiale accostamento al Bembo. Le lodi del Bembo furono echeggiate nel « Ruscelleide » del Borghini (2).

Rimangono, però, in questo trattato, alcune tracce della prima fase della « Questione della lingua », e specialmente di quella lotta, ormai definitivamente risolta in favore del volgare, tra questo e il latino. Ispirazione del « Cesano » del Tolomei era stata, almeno in parte, l'insistente necessità di stabilire l'indipendenza dell'italiano, nonché la sua adattezza a servire di lingua letteraria, e da quel tempo in poi ogni difensore del volgare sentiva, oltre agli altri suoi doveri, quello di provare la parità della lingua moderna col latino per quanto riguardava la ricchezza e la regolarità — qualità, questa ultima, di cui l'importanza stava rapidamente crescendo nel tardo '500. Si pensi ai confronti fatti dal Varchi tra il volgare, il greco, e il latino, — confronti ripresi e sviluppati nell'« Orazione sulla fiorentina favella ». Non è libero da queste preoccupazioni nemmeno il Salviati delle « Regole », il quale non può resistere alla tentazione di paragonare il volgare alle altre lingue, scrivendo a proposito dei diciassette tempi da lui elencati « che minor numero di quelli dell'altre lingue pur dianzi si riputavano » [32], e poi « gran ricchezza del volgar nostro; e a cui forse non arriva in questa parte altra lingua » [30]. Il confronto si è esteso dal latino alle altre lingue. Frutto dello stesso complesso d'inferiorità che aveva afflitto le precedenti partigiani del volgare sono le osservazioni del Salviati in-

(1) SALVIATI, *Orazione in lode della fiorentina favella*, Firenze, 1564. Ed. « Classici it. » *Tutte le opere* del Salviati, Milano, 1810, Vol. V, p. 76.

(2) V. ediz. dell'ARLIA: *Collezione di opuscoli danteschi.*

torno agli altri « tempi » aggiunti da lui per arricchire la lingua toscana.

Pur accettando il toscanismo arcaizzante, i Fiorentini non avevano voltato le spalle ai loro più cari princìpi linguistici, illudendosi sempre di scrivere nella lingua che parlavano ogni giorno. Non ci possiamo aspettare che ci sia, in un trattato di questo genere, né l'analisi particolareggiata di questa posizione e dei problemi da essa posti, né la proposta soluzione, le quali si trovano tutte e due negli « Avvertimenti ». Però si scorge chiaramente l'unità di pensiero nelle « Regole » e negli « Avvertimenti » in quanto le due opere conservano quel fondamentale principio salviatesco, cioè che le regole della lingua non fossero, e non potessero essere, altro che l'insieme della « buona letteratura », in cui gli scrittori avessero illustrato le cosiddette regole formate non da loro bensì dal popolo;

« Il cui esempio » (cioè degli scrittori) « e la cui autorità sono appunto quella cosa, che le regole della lingua si chiaman comunemente, ò sì ò no, che elle si sieno, ò da uno, ò da molti state considerate, ò da uno, ò da molti state raccolte insieme » (1).

Qui nelle « Regole » troviamo espressa la stessa idea, quando il Salviati raccomanda al Cortile la lettura degli « approvati autori » (preannuncio del ruolo e del significato particolare che avrà questa espressione negli « Avvertimenti »), con lo scopo di familiarizzarsi con quei particolari della lingua che la brevità del trattato non gli permette di spiegare appieno:

« e di questi in poche carte non può trattarsi, ma conviene andargli osservando negli approvati autori » [33].

Tema costante e perenne negli scritti linguistici fiorentini è la difesa del fiorentino contro quelli che avrebbero voluto far valere le leggi dell'« analogia » e della « derivazione » (a usare la terminologia del Salviati), e in nessun luogo trattato con tanta energia, e si potrebbe dire con tanta ferocia, quanto dal Borghini nel suo « Ruscelleide » in cui egli si scaglia spietatamente contro il Ruscelli. Alla confutazione della tesi anti-toscana dell'analogia il Salviati dedica un capitolo intero degli « Avvertimenti ». Nelle « Regole » si limita con notevole senso di misura a sostenere i diritti dell'uso fiorentino contro le regole basate su questo stesso principio dell'analogia. Parlando del tempo futuro della prima coniugazione, egli scrive:

« Nel qual tempo alcuni moderni avendo voluto por regola dove non è; *Portarò*; *Portarai*; *Portarà*; *Portaremo*; *Portarete*; *Portaranno*; e così in ogni altro della primiera coniugazione, anno sempre scritto ne libri loro; e altrettanto anno fatto in quell'altro tempo del Sog-

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, ed. cit., Vol. I. Lib. II, p. 62.

giuntivo, cioè *Porterei*, e *Amerei* che *Portarei*; e *Amarei*; anno detto, e in ogni altra persona del detto tempo rimutata quella vocale [48-49].

Che « portarei » e « portarà » appaiano forme più logiche non ha importanza:

« Le regole convien, che le faccia 'l popolo, e 'l consenso degl'approvati autori » [49].

Principio saldo e giusto; se non fosse che i Fiorentini, i quali questo principio avevano avuto in eredità dai loro predecessori, lo intendevano in modo molto diverso che non i letterati della generazione precedente. Il Salviati, accettando il Ciceronianismo volgare iniziato dalle « Prose della volgar lingua », fissava in un punto ben definito, cioè nel Trecento, il periodo in cui il volgare aveva raggiunto il massimo di bellezza, e quello, per conseguenza, da cui si dovevano ricavare le regole. Niente di nuovo in tutto questo, se non che il Salviati, e con lui gli altri Fiorentini, volevano conciliare questi due principi inconciliabili, a differenza della maggior parte dei non-Toscani, i quali non avevano difficoltà nel riconoscere un distacco completo fra lingua scritta e lingua parlata, compresa, s'intende, quella fiorentina.

Nelle « Regole » troviamo in embrione quel passo degli « Avvertimenti » in cui il Salviati dichiara che, in vista dell'eccellenza degli scrittori del '300, qualunque cambiamento si producesse nella lingua toscana nell'avvenire:

« malagevole ci sembra a credere che per altri che venissero, ò per raffinamento della toscana lingua, le forme delle lor regole dovessimo abbandonare » (1).

Il Salviati non voleva sapere di una modificazione del sistema morfologico trecentesco, il quale conservava gli omonimi in « -va » della prima e terza persone dell'imperfetto, mentre nella lingua parlata del '500 e nelle opere fiorentine del '400 prevaleva la forma della prima persona in « -vo ». Egli scrive nelle « Regole »:

« Assai piu modesta impresa, ma non per cio, per avviso mio da seguire, anno avuta coloro alle mani, i quali per far diversa la voce corrispondente ad « *Amabam* » da quella che corrisponde ad « Amabat », « io amavo », in cambio d' « io amava », e similmente in ogni altro verbo, anno dal domestico uso del nostro presente popolo ricevuta nelle scritture » [49-50].

Che i passi citati dal Salviati per illustrare le sue regole fossero tratti dal Petrarca e dal Boccaccio era da aspettarsi. Però il trattato non è senza importanti indizi del nuovo indirizzo che stava prendendo la linguistica fiorentina negli ultimi decenni del '500,

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, ed. cit., p. 117.

— indirizzo dovuto alle ricerche storico-linguistiche del Priore degli Innocenti, Vincenzo Borghini. « Meritamente », scrive il Barbi, « è data al nostro erudito la lode di aver iniziato lo studio della lingua trecentista tutta intiera: perché se il Bembo per le « Prose della volgar lingua » fece largo uso dei poeti dei primi secoli, non ebbe però conoscenza che di pochi prosatori; e quasi unicamente sopra il Boccaccio (alcuni aggiunsero anche Dante) fermarono il loro studio gli altri grammatici » (1). I letterati fiorentini non avevano mai accettato quell'aspetto del Bembismo che sostituiva al criterio del « fiorentino puro » quello dello stile del Petrarca e del Boccaccio, ed ecco che con il nuovo concetto della « lingua » del Trecento si presentava l'occasione (di cui il Salviati seppe bene approfittare negli « Avvertimenti ») di conciliare il « purismo fiorentino » con quel formalismo ciceroniano che richiedeva l'imitazione del perfetto modello linguistico. Siamo nel 1575, e le « Annotazioni » dei deputati sopra la correzione del « Decameron » opera principalmente del Borghini, nelle quali s'incarna il nuovo indirizzo, erano apparse nel 1573. A proposito delle preposizioni articolate in « -li » il Salviati scrive in queste « Regole »;

« avvegna che il Boccaccio non fosse di tutte cosi amico, come stati n'erano i piu antichi: e dico di tutte perciocche LI, che oggi quasi è dismesso, ebbe egli in bocca assai piu che ' I ', del quale s'empiono i libri, e il favellare » [11].

— in cui si rivela lo studio non soltanto dei due grandi autori, bensì anche degli altri prosatori del '300 e perfino del '200; e quel che più importa, l'accettazione della loro autorità in materia di lingua.

Che lo stile del Boccaccio sia ormai considerato come una semplice manifestazione personale della lingua del '300, e quindi non necessariamente da preporre all'uso di altri scrittori di quel tempo ce lo dimostra il seguente passo delle « Regole »;

« E anche quella forma che di sopra dissi riceversi da Toscani « In obeundo munere », « In prendendo il carico » come troppo sforzato ci si dimostra nel domestico favellare, cosi fuggito fu dal Boccaccio nell'opera sua principale, avvegna che gl'altri di quell'eta, e piu ancora i passati se ne servissero non poche volte: e che dal Casa, pari agli antichi, si come io credo, nel pregio della favella, sia stato usato parecchie volte nel picciol corpo del suo finissimo libro del Galateo » [84].

E si sa quanto il Salviati ammirava la lingua del Casa, proponendola come modello ai « moderni ». Qui si ammettono negli scritti moderni costrutti adoperati nella letteratura preboccaccesca e respinti dal Boccaccio del « Decameron » — cosa incompatibile col

(1) BARBI, M. *Gli scritti di V. Borghini sopra la lingua e la storia di Firenze*, Pisa, Nistri, 1889, p. 40.

Bembismo delle « Prose ». Il Salviati stesso, specialmente nelle opere giovanili, usa questo costrutto (1).

Abbiamo detto che saremmo ritornati sui riferimenti alla terminologia della grammatica latina. A volte, ma non sempre, il Salviati dà la definizione della parte del discorso di cui si tratta. Chi guardi bene, però, esse sono delle definizioni fatte per spiegare ampiamente la funzione della parte del discorso in questione, per chi non capisse bene il significato del termine usato:

(dell'Avverbio) « così nomato perocche del verbo e come servente, e diro cosi assistente, appoggiandosi sempre à lui, e dovendo di sua natura sedergli allato » (si noti l'immagine tipicamente salviatesca) « è voce che nel significato di esso verbo, apporta tutta via qualche aggiunta, ò qualche dichiarazione, o di qualità, o di quantita, o di luogo ò d'altro predicamento » [87].

Le numerose pazienti spiegazioni di questo genere sono rese necessarie dal suo nuovo ruolo di precettore di un alunno arretrato. È da notare però un altro aspetto di queste definizioni dei termini usati. Ne cito qualcuna:

« E chiamo *Tramezzo* quella, che da Latini *Interiectio* e legame ciò che da medesimi e detta *Coniunctio* » [1].

« Nel Nome si considera il sesso, che i gramatici chiam genere » [1].

« come per la loro distinta declinazione (secondo che da Gramatici suol appellarsi) si vede appresso partitamente » [7].

« E parlandosi senza distinzione di persona, con quella voce che della terza persona e propria (che nelle scuole dei latini Gramatici si chiama impersonalmente) » [18].

« pognamole insieme tutte ad un'ora, declinando (come dir sogliono nelle scuole) in un tempo medesimo quattro verbi » [37-38].

« Il Ligame (sic) che i latini Gramatici chiamano congiunzione... e voce che (come dinota il suo nome), lega insieme i concetti particolari, si che se ne forma il discorso » [88-89].

« Il Tramezzo, che interiezzione vien nominato in gramatica, perocche tra l'altre parti si tramette in guisa nel favellare che senza distrugger la tela gramaticale (ò come dicono) la costruzione, rimuover se ne potrebbe » [89-90].

In ciascuno di questi luoghi il Salviati dà la forma equivalente latineggiante di un termine scritto prima in volgare, o di una parafrasi. Io non credo che il Salviati abbia dato prima il termine volgare per comodità del Cortile, proseguendo poi ad insegnargli il termine equivalente latineggiante. La terminologia latina doveva

(1) Il Bembo, dopo aver spiegato a lungo l'uso del gerundio a p. 143 (ed. U.T.E.T. a. c. d. C. DIONISOTTI, 1931), ascrive a p. 150 l'uso di ' in ' e ' con ' + gerundio all'influsso provenzale, e lo considera come una curiosità della lingua preboccaccesca. Ne è ripreso, nelle « Giunte », dal Castelvetro, il quale dice: « Ora non è punto da maravigliarsi, che il Gerondio riceva le proposizioni ' in ' e ' con ', le quali insieme con le altre abbiamo detto supplire i difetti de' casi de' nomi » sostenendo che quest'uso è un latinismo, e non un provenzalismo. Non si pronuncia in favore, però, dell'uso di questo costrutto.

senz'altro essere più nota al suo alunno, ed alla maggior parte dei letterati. Dato questo, valeva la pena di dare forma volgare a questi termini per doverli poi ritradurre in latino?

In questo momento al Salviati pareva di sì. Stiamo appena uscendo dal periodo del « volgare militante » in cui operavano gl'ideali incarnati pochi decenni prima nella nuova Accademia fiorentina, la cui funzione, nelle parole pseudoprofetiche pronunciate dal Salviati davanti agli Accademici riuniti, sarebbe stata la seguente:

« Questa farà nostro cittadino Aristotile, e ogni parte della filosofia nella nostra favella fedelmente trasporterà. Per questa in somma tutta la medicina, tutta la professione delle leggi, tutta la sacra Teologia nel Fiorentino idioma puramente tradotta si leggerà... gli autori delle scienze, e dell'arti, né più barbari, né più barbaramente come oggi si leggono, ma Fiorentini, e fiorentinamente tutti si leggeranno » (1). Né dobbiamo attribuire alle sole esagerazioni dell'oratore inebbriato dalla propria retorica l'uso dell'avverbio « barbaramente » in questo significato. Il Salviati era sincerissimo, e dava voce ad una corrente potentissima nella cultura del tardo '500, cioè il desiderio di svincolarsi dalla cultura classica. E con questi sentimenti vanno collegati i tentativi fatti dal Salviati di liberare il suo campo personale, cioè la linguistica, dalla terminologia latina.

Fin dai primi grammatici in volgare si usava tradurre in italiano i termini tecnici della grammatica latina. Il Fortunio (« Regole » 1516) ha « finimenti », « il numero del più », « del meno », « del maggiore », « del moltiplicato » e così via. Il Bembo evita scrupolosamente di adoperare termini modellati sul latino: piuttosto che « coniugazione » egli dice « maniera »; « imperfetto » diventa « le pendenti voci », e « infinito » diviene « quelle voci, che senza termine si dicono »: invece di « presente » e « futuro » egli scrive « il tempo... che corre mentre altri parla » e « il tempo, che a venire è »: e al termine « imperativo » egli sostituisce la lunga e goffa parafrasi « le voci che, quando altri comanda e ordina, si dicono per colui ».

Non c'è quindi niente di nuovo nell'uso da parte del Salviati di simili traduzioni e parafrasi: se non che nel Fortunio, e soprattutto nel Bembo, questa preferenza per le espressioni italiane era dovuta almeno in parte ad esigenze estetiche sentite come tali. Nel Salviati, invece, la sua opposizione alla terminologia latina (usata qui, si sente, suo malgrado), va attribuita a quel fortissimo antilatinismo linguistico che l'induceva a dare unicamente allo studio del latino nel '400 la colpa di quel « peggioramento della favella » su cui egli basava negli « Avvertimenti » la sua difesa del purismo e del ritorno al Trecento. Egli avrebbe voluto cancellare dalla grammatica volgare ogni traccia di quella latina, ma nel tentare di farlo, egli s'im-

(1) SALVIATI, *Orazione in lode della fiorentina favella*, *Opere*, ed. cit. Vol. V, p. 78.

batte in una doppia difficoltà. Anzitutto il lettore abituato alla terminologia latina non capisce con la stessa facilità le traduzioni italiane, onde le faticose spiegazioni già notate. Serve quest'opuscolo, dunque, ad illuminare un certo passo degli « Avvertimenti » in cui il Salviati giustifica il suo usare la terminologia latineggiante:

« Nel quale trattato i nomi, e i termini de' latini gramatici useremo quasi sempre, perché ormai dimestichi son divenuti in guisa del parlar nostro, che, il volergli volgarizzare, altro non sarebbe, che, con maggior lunghezza, rendergli men noti al lettore » (1).

Non soltanto, però, i volgarizzamenti sono « men noti al lettore », ma, paradossalmente, l'uso di essi rappresenta un grave pericolo, in quanto sembra che adoperandoli il grammatico voglia innovare. Ciò che egli dice intorno all'introduzione di nuove lettere vale anche a questo proposito:

« L'introdurre di nuove, è come dissi, fuor di misura malagevole a riuscire, sì per la 'nvidia, la quale naturalmente segue l'introduttor delle novità, e alla 'nvidia per conseguente va sempre dietro il contrasto » (2).

Siaci lecito credere che per quanto riguarda l'uso della terminologia latina il Salviati sia giunto alle conclusioni espresse di sopra attraverso la composizione delle « Regole » di cui ora si parla.

Se il Salviati si mostra disposto ad accettare nel campo della terminologia grammaticale i termini modellati sul latino ormai stabilitisi nel volgare (come aveva accettato delle modifiche nel suo sistema di razionalizzazione e di regolarizzazione dell'ortografia con la scusa « il comune uso seguiteremo finché per caso, ò per autorevole provedimento, si rivolga in migliore » (3) a « all'usanza invecchiata non è da contastare ») (4) questo non è da addebitare soltanto alla sua consapevolezza di una tradizione « italiana » saldamente radicata nell'uso, bensì a quella sua costante preoccupazione di evitare « contrasti », che egli vedeva pronti a sorgere qualora egli tentasse di opporsi alla « vecchia usanza ».

Le « Regole » sono un'opera in cui si rispecchiano i molteplici problemi linguistici del giorno. A parte l'indirizzo generale dell'opera, e le tracce delle correnti spirituali che operavano nella cultura del tardo '500, a cui si è già accennato, ci sono anche numerosi velati riferimenti ad altre opere ed a singoli problemi che in quel momento costituivano argomenti di controversie. Questi riferimenti, però,

---

(1) SALVIATI, *Avvertimenti*, Vol. I, Lib. II, p. 139. Continua: « Perciocché il dir pronome, participio, congiunzione, meglio s'intende dalla più parte, che se tu dica, vicenome, partefice, giuntura, e sì fatti: co' quali, spesse fiate, oltre a i detti disconci, si perde assai col lettore ».

(2) SALVIATI, *Avvertimenti*, ed. cit. p. 164.

(3) Ivi, p. 155.

(4) Ivi, p. 221.

rimangono spunti, in quanto il Salviati, per i motivi esposti di sopra, non li sviluppa. Il suo unico scopo è quello di scrivere la grammatica più adatta ai bisogni del suo alunno, e di presentargliela nella forma più chiara possibile. Rientrano in questo schema perfino le apparenti disgressioni sulle « voci maestrali », e sulla « maestral lettera » (vocale tematica caratteristica), e sulla relativa regolarità delle quattro coniugazioni, le quali digressioni rappresentano in realtà un sincero tentativo di facilitare l'apprendimento della sregolata morfologia del verbo, col darle un ordine interno.

Da quel poco che se n'è detto, riesce ovvio che come grammatica teorica quest'opera del Salviati ci offre poco di nuovo, a parte il confusissimo riordinamento del verbo, e rappresenta semmai un passo indietro vista alla luce dello sviluppo della grammatica nel '500. Nonostante il suo atteggiamento antilatino il Salviati non sembra sentire la necessità di una grammatica « volgare » svincolata dal giogo del latino. Non dobbiamo perdere di vista, però, nel giudicarne la struttura, come nello studiarne la terminologia, lo scopo principale dell'opera, quello cioè di insegnare la grammatica ad uno che, pur non essendo per nulla un erudito, era già abbastanza pratico del latino, e per cui l'accostamento della grammatica volgare a quella latina sarà stato il miglior modo di agevolarne l'apprendimento. Non pertanto, nel complesso le « Regole » sono ricche di spunti destinati ad uno sviluppo ulteriore nell'opera maggiore.

Non possiamo pretendere che le «Regole » gettino nuova luce sulle teorie linguistiche del Salviati. Il trattato ha un interesse proprio, che risiede nel suo carattere di opera condizionata da precise circostanze personali e storiche, in cui la vasta erudizione del Salviati viene messa al servizio del suo amico.

Che egli sia riuscito nell'insolita impresa, sembra lo confermi lo stesso Cortile, il quale undici anni dopo raccomanda calorosamente, al principe Alfonso II, il suo amico Salviati nei seguenti termini:

« Io non voglio restare di dire a V. A. che credo resterà molto ben servita et satisfatta di d.o cavaliere in tutto quello che le piacerà impiegarlo, et che se vorrà anche fargli scrivere historie o altre cose che resterà molto ben satisfatta, et le dirò solamente che d.o Cav.re fra letterati è stimato tanto la più parte piglia il suo parere per sentenza definitiva, et è tenuto da tutti che possegga meglio la lingua toscana che huomo che sia hoggidì in Toscana, et il Granduca stesso due anni sono me ne fece fede con sue parole. E gentilhuomo poi molto discreto, et ben creato, et e buono da riuscire in tutte le cose, quello dico per il giuditio universale » (1).

PETER M. BROWN.

---

(1) *Lett. ined. Cortile al duca Alfonso II*, da Firenze, 18-10-1586. Modena, Arch. d. St., Cancelleria, Amb. Fir. 1586.

" SAGACITÀ DELL'INGEGNO " NEL MANZONI

I.

Con quella sua specie di — se si può dir così — « falsa modestia in buona fede », il Manzoni vorrebbe intaccare, fra le sue doti, quando ne parla, anche la mente, l'intelligenza. Ma si produce una situazione caratteristica: proprio nelle espressioni di questa forma particolare di modestia egli si dimostra più che mai acuto. Il modulo inevitabile è lavorato e variato con abilità inesausta. Si pensi ai passi delle lettere in risposta a chi gli ha scritto lodandogli una sua opera. O quando ringrazia per l'omaggio d'un opuscolo o d'un libro altrui e si schermisce dal giudicarlo. (Un caso, quest'ultimo, in cui la modestia, in più, gli è utile). Insomma, essa l'ispira perché è una sua corda sensibile e perché è come se per istinto egli provasse il bisogno di mostrare con tutta la sua perspicacia e il suo ingegno che invece è fornito d'intelletto e d'abilità, nell'attimo stesso in cui apparentemente lo nega o lo vela.

Come ultimo esempio, ancora più sintomatico, anche per la pena che il Manzoni si prende — e non questa volta sola — di sviluppare il suo motivo con ampiezza, ecco la chiusa della lettera-trattato al Bonghi intorno al vocabolario. « Torno a voi, Bonghi carissimo, per dirvi, non senza vergogna, che, quando vi chiesi un posto, non prevedevo che dovesse essere simile a quello che si prende il cuculo nel nido altrui, per deporci il suo ovo. E m'accorgo un po' tardi di qualcosa di peggio, cioè di quello che c'è di strano nel mettere il vostro nome sulla sopraccarta di lettere dirette a degl'incogniti, e far trasmettere le mie idee da voi così ricco delle vostre. Non posso che dire, come i ragazzi còlti in fallo: Non lo farò più. E voi perdonate anche questa volta, e vogliate sempre bene al vostro... ».

Sono, in quest'ultimo contesto e nei precedenti, concetti e giri di frase propri di un'intelligenza penetrante. Una mente che infatti ha qualche cosa di « loico » e non diremo di secco o d'acido ma almeno d'asciutto e d'inesorabile. L'acume d'un conseguenziario che spacca il capello e che non perde il filo. C'è, nelle trovate intellettuali e nel tipo di ragionamento del « giansenista » Manzoni, un sospetto di casistica — casistica gesuitica per la complessa finezza e *non* per arti volpine —; e, a guardar bene, non sarebbe questo il solo raccostamento possibile di lui al Seicento.

Per l'aspetto d'intelligenza perfino capziosa, tra le sue intere opere e non più soltanto fra i suoi passaggi, sono due capolavori — in cui il miracolo si rinnova periodo dietro periodo — *La morale cattolica* e *Dell'invenzione*. Guardati da quest'angolo visuale, suscitano un godimento, un'ammirazione non esenti da stupore anche al lettore che non condivida le idee che vi sono espresse.

Almeno una volta il Manzoni ha esaltato l'intelligenza in genere, senza forse accorgersene molto, ma appunto quasi l'intelligenza per l'intelligenza. Nella lettera al giovane Coen la nota frase: « Ma che lettere son codeste, che non lasciano aver bene un uomo nell'adempimento del suo dovere, e in una occupazione, che ha uno scopo utile *e che presta pure un continuo esercizio* alla riflessione e *alla sagacità dell'ingegno*? ». Inutile far osservare tutta l'importanza che qui viene conferita, fuori dalla letteratura o nella letteratura, a « sagacità dell'ingegno ». Espressione, poi, in cui i due sostantivi si aiutano a vicenda per accentuare dell'intelligenza il lato acuto.

II.

Acutezza che il Manzoni mostra, attraverso tutti i suoi scritti, d'ogni specie, per mezzo di manifestazioni varie e numerosissime. Per ragioni d'economia ne citeremo solo qualcuna.

Ecco, non solo l'ingegnosità delle formule di falsa modestia, ma anche — nelle lettere — gli inizi e le formule finali di saluto. (È comprensibile che per intanto si badi soprattutto alle lettere: testi d'occasione, di contatto diretto dello scrivente con una persona ben definita invece che con un pubblico indeterminato; cerimoniosi e pratici). Questi inizi e queste chiuse si richiedevano abili, molto più che ora, in tutta l'epistolografia settecentesca e ottocentesca, come ce ne chiarifica qualunque lettera d'una persona un po' colta dell'epoca. Ma in che grado il Manzoni si compiace di quel gusto e di quella moda! Si trova nel proprio elemento, e contribuisce con speciale intensità e costanza ad arricchirlo e a sfumarlo. Vi insiste ben più minutamente di tanti altri privati contemporanei.

Fra gli inizi di lettera si notino alcuni di quelli in cui il pigro corrispondente si scusa per il fatto di rispondere in ritardo. Al conte Somis, 7 ottobre '23: « Dopo tanto aspettare una occasione di ricordarmivi, e di compiere con Voi un debito tanto vecchio da saldarlo quasi per mano del Confessore, finalmente ne trovo una, che non posso però chiamare fortunata: poiché è la partenza d'una persona, di cui, se la conoscenza è stata per tutti noi un giocondo e pregiatissimo acquisto, la perdita è un vero dispiacere ».

È sintomatico il bisogno, con persone che non siano proprio amici al punto di Grossi o Cattaneo, ma nemmeno più degli estranei, d'avvertire che incomincia la lettera senza cerimonie (o che, senza cerimonie, la termina coi semplici saluti). Non è capace di farlo senza

dirlo; la dichiarazione stessa è un complimento; e di solito viene seguita da considerazioni della massima abilità sofistica. A Gaetano Cioni, 10 ottobre '27: « Comincio senza cerimonie, e come si conviene ad una amicizia, alla quale, per meritare il titolo d'antica, non manca proprio che il tempo materiale, e parlando così anche in nome di Lei, lo fo con tanta sicurezza, come se ne avessi carta di procura ».

Quando s'aggiunge un pizzico di galanteria, perché la lettera è indirizzata a una donna (sebbene le sue corrispondenti non siano di regola giovani e belle), l'ingegnosità si colora più che mai di madrigalesco — intendendo « madrigale » come una manifestazione di concettosità un po' mondana, di complimento acuto e abile fino a muovere alle volte il sorriso. Alla contessa Diodata Saluzzo (autrice impenitente, sempre lei a riannodare la corrispondenza), 16 nov. '27: « S'io dicessi che la mia assenza da Milano, le brighe inevitabili che tengon dietro al ritorno, altre piccole gite, dei troppo lunghi momenti d'assoluta inabilità allo scrivere, furon tutte cagioni del così tardi adempiere, ch'io fo, un ufficio impostomi egualmente dall'ammirazion della mente e dalla riconoscenza del cuore; direi vero, ma non direi tutto. La cagione più forte e la più continua fu la soggezione, che mi prese ogni volta ch'io volli farmi a parlare dell'egregio suo poema; e per vincere la quale, finalmente, non trovo il miglior mezzo che confessarla ». Dove, anche, la sottigliezza s'esercita, prima, in un elenco distinto, e alla fine in una specie di *boutade*, che è — per noi posteri avvertiti — a doppio senso. È vero che si tratta d'una lettera particolarmente difficile da scriversi: i complimenti che seguiranno avranno l'assolutezza della disperazione, di quando si vorrebbe dire invece del male.

Ma, per tornare all'apertura di scusa nelle lettere manzoniane, le specie sarebbero poi facilmente distinguibili in sottospecie. L'elenco, per es., delle varie ragioni che hanno impedito di scrivere, e infine il citare fra esse la vergogna stessa del ritardo che ha fatto ritardare ancora più, è una formula secondaria che il Manzoni adotterà parecchie volte. Evidentemente lo soddisfaceva: era in ugual misura ingegnosa e comoda. Al conte Valdrighi, 6 gennaio '28: « Una povera salute, varie occupazioni, il non potere, come avrei desiderato, rispondere cogli effetti al suo gentile desiderio, non mi lasciava da prima riscrivere alle umanissime sue lettere, la vergogna del ritardo me ne tolse l'animo dappoi ». Anche il solo motivo, più generico, della vergogna che, dopo un lungo ritardo, fa ritardare ancora più, ritorna parecchie volte. All'avv. Valentini, 26 settembre '29: « Una debole e capricciosa salute, la quale spesso e per lunghi intervalli di tempo m'interdice l'uso della penna, non è certo ragione sufficiente a giustificare un ritardo come quello di cui sono colpevole; però, non a compimento di giustificazione, ma come un motivo di più alla sua indulgenza, mi permetta di allegare quella vergogna che alle volte non lascia più fare quello che pareva dover esser fatto assai prima ».

Con tutto ciò, non copia mai le stesse parole; né, stanco di riprendere uno schema, si esprime con trascuratezza. Quella specie d'accensione fredda dell'intelletto, è sempre attiva di nuovo, ogni volta. Evidentemente non è necessario che la chiami a raccolta a gran voce, ma si presenta al suo servizio spontaneamente — anche se poi, nell'esecuzione dei particolari, il Manzoni dovrà probabilmente soffermarsi e riflettere, e procedere adagio. Per questo ripetere in sfumatura sempre nuova e sempre abile lo stesso concetto fa pensare, che so, alla decisa raffinatezza mentale di Dante nel dichiarare sempre di nuovo e in modi nuovi a distanza, nel *Paradiso*, di non essere in grado d'esprimere la bellezza straordinaria di ciò che ha visto o udito. Certo non si tratta, nella terza cantica, tanto di ripieghi, quanto della volontà di mostrare, in quella simile dissomiglianza ripetuta, la propria ingegnosità ispirata e la propria tecnica.

Un'altra formula iniziale, delle lettere, adatta a mostrare la pacata ma inesauribile sagacità del Manzoni, si verifica quando egli subito deve scusarsi per rifiutarsi a un servizio letterario che gli sia stato chiesto dal corrispondente. I disturbatori aumentano col diffondersi della sua fama; ma la sua intelligenza può applicarsi in compenso più addentro con l'età e col divenire la circostanza più difficile (più difficile in quanto, più egli è celebre, il favore lo si desidera più da lui, e più il rifiuto deluderà e offenderà). A Luigi Fratti, 25 genn. del 1830: « A Lei sì, che recherà meraviglia il vedere, ch'io mi sottragga dal soddisfare, in così leggier cosa, ad un desiderio mosso da così cortese e degnevole intenzione. Ma si compiaccia d'udir la mia ragione, e voglia accettarla, in grazia, se non altro, della forza invincibile, che essa fa sopra di me ». Qui la sagacia si svela con molta evidenza anche nei fattori stilistici, come quel saltare nell'argomento a piè pari, con una risolutezza non molto frequente in lui, e insieme familiarmente, per mezzo di quel « A Lei sì che... » che si riattacca il più direttamente possibile alla lettera ricevuta e dà inizio alla presente con un complemento e con un giro sintattico quasi francesizzante e impuro: come per una sprezzatura confidenziale.

A Rosmini, probabilmente nell'aprile 1830: « Il dispiacere che provo del non poterla ubbidire, non mi può però né togliere né guastare la consolazione che mi viene dal ricevere una Sua lettera, e dal sentirmi dire da Lei ch'io non sono da Lei dimenticato. E quanto al non ubbidire, io spero ch'Ella, non solo farà buone le mie scuse, ma vorrà essermi benevolo ed efficace escusatore presso la persona che m'ha fatto l'onore di desiderare un mio componimento in lode del Padre Cesari ». Ancora a Rosmini, il 10 luglio '31: « Pur troppo son costretto, di dir di no a Lei, che è una delle più triste violenze ch'io mi possa fare. E s'io ci sia veramente costretto, Ella ne sia il giudice ». Le spiegazioni che seguono, qui e nei casi simili, sono a loro volta tra le più complicate. Si veda a questo proposito per intero la lettera non lunga del 25 maggio '31, a Ferdinando Chiari.

Che dire delle chiuse di lettera? Dovendo lottare con formule più fisse e meno numerose, e sentendo di trovarsi in quel punto del testo epistolare in cui si tratta di lasciare il miglior ricordo di sé, la sua sagacia si esplica in un massimo di variazioni secondarie e in un massimo di originalità.

Tutto ciò è come un gioco, per lo più senza sorriso e sempre senza tumulto. Un giuoco serio e pacato da adulto ragionevole com'era il Manzoni. Ma giuoco, d'intelligenza. Un fumismo senza naturalmente nulla di pagliaccesco, eppure avvertito dall'autore che vi si compiace. Vi si esercita con l'eleganza di quando ci si impegna per giungere a un risultato difficile in un campo nel quale tuttavia si è dotati. Così di quello sforzo si prevede il coronamento; se ne sente l'esito mentre lo si compie; e la fatica non è improba ma piuttosto alacre.

III.

Altra prova del suo vigore intellettivo, nell'organizzare gli intrecci: in quell'ideare e concatenare i vari fatti che, succedendosi e accumulandosi, avviluppandosi e influenzandosi a vicenda, producono una determinata situazione. Siccome acuta è l'intelligenza, molteplici e serrati nel modo più ingegnoso saranno i fatti indicati. Saranno di quelli che non verrebbero in mente a chiunque. E anche tali che, se altri li avessero trovati, non è detto che se la sentirebbero però d'esporli: si smusserebbe ben presto la loro forza espressiva o la loro pazienza.

Qui ci si ricorderà subito della « notte degli imbrogli ». Quella notte che fa dei capitoli VII e VIII del romanzo uno dei brani più narrativi, nel senso più comune e più vero del termine, della letteratura italiana. Complicazioni quasi come, più tardi, ne organizzerà quel talento inventivo e loico del Pirandello, pur in secondo piano... E se dopo un esempio d'intreccio ingegnoso e acuto per i fatti esteriori ne desideriamo uno in cui i fatti conducono a un risultato d'ordine interiore o psicologico, si pensi a Renzo che, coinvolto nei disordini di Milano, finisce per apparire un gran colpevole benché innocente. Nel suo ingenuo entusiasmo, e orgoglioso di venir ascoltato, lui paesano, da cittadini, ha parlato in piazza in un momento in cui i furbi tacciono. Bella occasione per la spia, che deve presentare qualche vittima alla giustizia e non ardirebbe in quei torbidi scegliere una persona disinvolta e del luogo. Renzo sarà il capro espiatorio: « un reo buon uomo, proprio quel che ci voleva » (XV). E Renzo che di solito beve poco, quella sera all'osteria s'ubbriaca: ancora nell'eccitazione per la giornata eccezionale; e per il fatto stesso che gli basta poco vino a ubbriacarsi. Nei fumi del vino troverà naturale negare all'oste le proprie generalità: secondo crimine. Per il quale non metterà in moto a suo danno, presso la giustizia, soltanto la spia, ma anche, per forza, l'albergatore stesso. L'indomani mattina riesce a

liberarsi, per via, dai birri che l'avevano arrestato. Terzo crimine; eppure si tratta della difesa naturalissima di chi si sa innocente e di chi, come lui, sia coraggioso. (È bene ripensare, e scorgere davvero, che il Manzoni non ha creato soltanto dei don Abbondi, ma anche questo giovanotto franco fin quasi all'improntitudine e alla sventatezza, che non ha ritegno a parlare, a gridare, a tirar fuori il coltello, a saltare sul carro dei monatti, a tornare a Milano non senza pericolo, ecc., e alla sua maniera sa sempre sbrogliarsi e tra varie soluzioni sceglie la più attiva). Senonché il nostro Renzo, anche per aver fatto figurar male il notaio criminale e i due sbirri, resta più che mai segnato nei registri della polizia.

Nella minuta del romanzo, subito dopo la fuga dal villaggio e prima delle vicende milanesi, don Rodrigo richiamava alla memoria del podestà di Lecco la legge che puniva gli operai delle filande che spatriavano senza permesso. Renzo non aveva lasciato il paese insalutato ospite? Don Rodrigo glielo faceva presente, al podestà, senza bisogno di citare nome e cognome del colpevole, ma in compenso — durante il pranzo apposito — si faceva appoggiare dal Dottor Azzeccagarbugli (ossia, ancora, Dottor Duplica) pure invitato espressamente (« a cui don Rodrigo aveva detto non tutto, ma quanto bastava a fargli intendere come desiderava d'esser servito »), mentre il cugino Attilio lasciava capire al podestà che il conte zio del Consiglio segreto avrebbe molto apprezzato il suo zelo. Il podestà, tornato a casa, trovava poi non meno di « sei tarchiati contadini che erano venuti a deporre nella sua cantina le grazie di don Rodrigo ». Li troverà senza sorpresa perché l'offerta gli era stata pure allusa abilmente a tavola. A quel pranzo s'era svolta una conversazione diplomatica, a base di dire e non dire, un po' più grossolana per il trattamento stilistico da parte dell'autore ma quasi altrettanto abile di pensiero che il dialogo fra il conte zio e il padre provinciale nei *Promessi sposi*. Però, anche senza quest'ultimo omaggio — che propriamente è offerto perchè il podestà chiuda gli occhi sul tentativo di ratto della sera prima da parte dei bravi —, sarebbe avvenuto quanto l'autore di *Fermo e Lucia* o *Sposi promessi* ci comunica come conclusione di tutto il maneggio: « È facile supporre che con questi ragionamenti il signor podestà si trovò disposto a credere poi, o a fingere di credere alle insinuazioni incessanti del Dottor Duplica e alle deposizioni degli onorevoli suoi ministri, che Fermo si era spatriato in contravvenzione alle gride. Il signor podestà non si lasciò scappare una occasione, che gli si era tanto raccomandato di afferrare, e nel giorno susseguente, fatte fare ricerche di Fermo, le quali riuscirono inutili, lo notò come fuggitivo; gli fece intimare alla casa l'ordine di ritornare, e nello stesso tempo rilasciò l'ordine di cattufarlo s'egli ritornava » (II, 7).

Nei *Promessi sposi*, seguendo quella sua ammirevole tendenza a moderare tutti gli effetti, siccome Renzo si caccia nei pasticci lui

stesso, il Manzoni risparmia a Don Rodrigo una malvagità. Il podestà è messo sull'avviso dal dispaccio del capitano di giustizia. Il podestà deve « cerziorarsi » che il soggetto non sia tornato in paese e fa perquisire la sua casa. Anzi i paesani sospettano che sia tutta una macchinazione di don Rodrigo e allora l'autore in certo senso lo difende, con uno dei suoi più noti apoftegmi sorridenti. A ogni modo, il fatto che il podestà venga mosso direttamente dalle autorità milanesi contribuisce meglio a mostrare come Renzo, passando a figurare sempre più colpevole malgrado la sua innocenza, interessi di sé cerchie sempre più vaste e importanti dell'ordine sociale e degli organi direttivi. Di lui saprà anche il conte zio, e, nel colloquio col padre provinciale, per mettere in cattiva luce fra Cristoforo presenterà il povero cappuccino anche come protettore di quel delinquente. Ma, soprattutto, la faccenda di Renzo diventerà una questione politica (e quindi i suoi « delitti » assumeranno proporzioni davvero impensate) quando don Gonzalo di Cordova, non riuscendogli l'assedio di Casale, cerca di persuadere « per via d'induzione » i Veneziani di non aver perso nulla dell'antica sicurezza, col fare gran « fracasso » a proposito del giovane, accolto negli Stati veneti (XXVII).

Il crescendo dell'apparente colpevolezza di Renzo l'illustrano, a un esame filologico stretto, le definizioni stesse che di lui e delle sue imprese milanesi vengono date a mano a mano in varie circostanze da diversi personaggi. Per l'oste della « Luna piena » il giovane è ancora soltanto un « pezzo d'asino », un « testardo d'un montanaro » e (con disgraziatissimo toscanismo) « quel bel cecino ». Ma già sotto altra luce appaiono lui e le sue imprese nel resoconto del mercante che viene da Milano, all'osteria di Gorgonzola. E ne udiremmo delle belle a suo riguardo nel colloquio fra don Attilio e il conte zio, se questi non interrompesse il nipote e se stesso, per rendersi importante col suo mistero. Don Attilio: « Un filatore di seta, Lorenzo Tramaglino, quello che... ». « Lorenzo Tramaglino! » esclamò il conte zio. « Ma bene! ma bravo, padre! Sicuro... infatti... aveva una lettera per un... Peccato che... Ma non importa; va bene... ». Poco più avanti il conte zio al padre provinciale: « Questo padre Cristoforo, sappiamo che proteggeva un uomo di quelle parti, un uomo... vostra paternità n'avrà sentito parlare; quello che, con tanto scandolo, scappò dalle mani della giustizia, dopo aver fatto, in quella terribile giornata di san Martino, cose... cose... Lorenzo Tramaglino! ».

Questo nome e cognome in fine di frase dice tutto. Il punto esclamativo che lo segue è carico di riprovazione scandalizzata. Sostituisce un « Nientemeno ». Significa appunto a sua volta: quel tale, che le ha fatte così grosse, che nessuno ignora più, di cui anche tu hai udito di certo (« un uomo... vostra paternità n'avrà sentito parlare »). In quanto alle ragioni di « scandolo », sono di due specie: l'aver fatto cose... cose..., e l'esser scappato dalle mani della giustizia. E finalmente don Gonzalo parla di lui col residente di Venezia a Milano

come di « un malandrino, un ladrone pubblico, un promotore di saccheggio e d'omicidio, il famoso Lorenzo Tramaglino, che, nelle mani stesse della giustizia, aveva eccitato sommossa per farsi liberare... ».

È un crescendo penoso e umoristico, giustificatissimo per tutte le cause psicologiche che il Manzoni ha saputo escogitare e accordare, con quella sua sagacità nell'invenzione e negli sviluppi.

IV.

Sempre per mostrare l'acutezza dell'intelligenza manzoniana si potrebbe approfondire qui o almeno sviluppare lo studio della non meno ammirevole abilità nei passaggi fra idea e idea, fatto e fatto, situazione e situazione, capoverso e capoverso. Già nelle lettere si lascia notare la sempre nuova perspicacia con cui di frequente, secondo un uso oggi perduto, collegava le formule di chiusa e di saluto (accorte di per sé, come s'è detto) alla frase che precedeva, cioè al corpo della lettera. Al dott. De Filippi, il 18 giugno 1827: « Se l'autore di questa filastrocca avesse potuto immaginarsi che il chiarissimo Cav. Dott. De Filippi volesse dare alla lettura di essa una parte del suo tempo prezioso, non avrebbe certamente *indugiato fin ora a pregarlo* di gradirne una copia, *e a cogliere una opportunità così fortunata di* attestargli la sua distintissima considerazione ». Al Grossi da Genova il 25 luglio dello stesso anno: « *Dì a Rossari* che qui per noi non c'è *ninta*; ma aspetti da Firenze! *A te non dico nulla se non* ch'io sono — Manzoni ». Al canonico Borghi, 16 giugno 1828: « *Ricordatemi* a Montani, a Tommaseo... *Ma, per non farmi importuno ad altri, e non esserlo troppo con voi*, faccio fine, confermandomi senza complimenti, ma colla più sentita stima e sincera amicizia... ». All'avv. Valentini, 26 settembre 1829: « *Mi creda dunque non conte; ma soprattutto mi creda compreso della* più sincera ed umile riconosenza per la bontà ch'Ella si è degnata manifestarmi, e quale col maggior rispetto mi pregio di rassegnarmele... ». Al Rosmini, 10 luglio 1831: « ... si ricordi di noi dinanzi a Dio, e particolarmente *di chi ne ha più bisogno, e si dice*, col più affettuoso ossequio, tutto suo A. M.... ».

Nella sua opera d'arte, a istituire i rapporti fra membro e membro (siano capitoli o piccoli segmenti d'un periodo) egli giunge con un'istintività di massima efficacia, i cui risultati sono degni della migliore accortezza — l'accortezza che in questi casi cooperava con l'istinto rimanendo dietro e facendo come da fondo. Nel cap. XVII del romanzo il capoverso che ci dà l'« andare e venire di gente » nella mente di Renzo sdraiato nella capanna sulla riva dell'Adda ha un'enumerazione le cui singole parti sono collegate fra loro mediante rapporti, se si può dire, della naturalezza più perspicace. « Il mercante, il notaio, i birri, lo spadaio, l'oste, Ferrer, il vicario, la brigata del-

l'osteria, tutta quella turba delle strade, poi Don Abbondio, poi don Rodrigo... ». S'avvicendano sostantivi al singolare e sostantivi al plurale. Un nome proprio spicca in mezzo, a sventare un altro po' il pericolo della monotonia. Verso la fine i segmenti del periodo s'allungano. Non consistono più soltanto d'un sostantivo col suo articolo, ma anche di aggettivi e di complementi (« la brigata dell'osteria », « tutta quella turba delle strade »). Tutto ciò, prima delle due citazioni conclusive, che qui ci importano di più perché l'autore le introduce con un procedimento nuovo di congiunzione sintattica in confronto ai casi anteriori: con i due *poi*, che non potrebbero meglio di così dare al legame un nuovo colore e una nuova forza.

Si è finito per parlare di legame sintattico e affettivo. Il capoverso del romanzo che segue immediatamente a questo può servire benissimo a esemplificare i legami sintattici manzoniani e a mostrare come possano essere affettivi e letterari, cioè apparentemente rilassati, cioè tanto più notevoli: dato che non pèrdono — se si guarda a fondo — il loro rigore logico. « ... e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: il lettore conosce le circostanze; se lo figuri. E quella povera Agnese, come l'avrebbe potuta dimenticare? ». Dove già la punteggiatura, in armonia col testo, non potrebbe essere più affettiva e insieme più congiungente, con tenacità subdola. E si veda, poco più oltre, come il seguito di esclamazioni, da discorso davvero parlato e bonario dell'autore, risolva in forma affettiva e secondo l'ambiente sociale e culturale del giovane personaggio popolano (velandola all'apparenza ma in realtà costringendola a unità ben stretta) una delle solite precise e minute serie di specificazioni: « Che notte, povero Renzo! Quella che doveva essere la quinta delle sue nozze! Che stanza! Che letto matrimoniale! E dopo qual giornata! E per arrivare a qual domani, a qual serie di giorni! ». Dopo di che è subito di nuovo un legame affettivo, d'altra specie, affettivo ma non meno serrato e accorto, il balzo al pensiero diretto di Renzo, che conclude tutto quanto precede riassumendolo: « — Quel che Dio vuole, — rispondeva ai pensieri che gli davan più noia: — quel che Dio vuole ».

Per finire, indichiamo solo un ultimo sintomo, e lo scegliamo apposta fra i minimi: un poco perché può valere di più, per contrasto, e un poco per non doverci ormai diffondere in fenomeni troppo ramificati. Il Manzoni ha certo desunto, senza accorgersene, l'uso che chiamerò « spiritoso » della proposizione relativa dai modi francesi o qualche volta da imitazioni italiane. In lingua francese stessa, di lui, se ne trovano tre esempi nella lettera al Lamartine del 12 ottobre 1827. Dunque il tipo: « ce sentiment de haute estime *que* je vous ai voué depuis longtemps et *que* je partage avec tout le monde »; « Nous verrons donc bientôt de vos vers, de ces vers ' modérateurs, sérieux, mélodieux ' *que* vous ne demandez que parceque vous avez d'avance reçu le don de les faire »; « Nous avons appris tristement

par la *Gazette* la nouvelle de cette mort *qui* détruisait notre espoir de vous revoir prochainement... ».

Cioè, una proposizione relativa introdotta dal pronome come soggetto e meglio ancora se complemento oggetto; pronome che si riferisce a un sostantivo che precede; pronome in ancor più diretto rapporto sintattico con un dimostrativo che accompagna quel sostantivo: e tutta la frase relativa sembra definire garbatamente il sostantivo della principale mentre invece vi aggiunge idee o notizie nuove con svagamento improvviso e con cerimoniosità ingegnosa. Uso francese, adottato fin troppo in Italia nel Settecento e Ottocento, scomparso oggi quasi del tutto in Italia, e molto diminuito anche in Francia: dove ebbe il suo clima più adatto nel corso del Settecento. È infatti, una volta di più, un'acutezza madrigalesca, un principio d'inchino abile e grazioso, con qualche cosa di galante se non d'agile.

È naturale che nel Manzoni, tra gli italiani, l'impiego ne sia frequente e raffinato. Ed è naturale che lo si incontri a preferenza nei passi cerimoniosi delle lettere familiari e delle lettere-trattato. Anche nei punti più capziosi, di polemica più insinuante, della *Morale cattolica*. Però con già assai meno frequenza e assai meno evidenza. È il caso d'insistere sulla minore evidenza. Nella *Morale* sono esempi slavati, marginali, senza più troppa sottigliezza, quella specie di rispetto illuminato da un lievissimo sorriso a labbra lunghe e strette e quella mondanità francesizzante. « C'è nella maldicenza un carattere di viltà che la rende simile a una delazione segreta » (cap. XIV). « Certo, l'interesse delle nostre passioni ha una parte, che noi stessi non sappiamo sempre discernere, nelle nostre approvazioni e ne' nostri biasimi... » (XVII). « Ma un altro argomento da non trascurarsi, e da potersi anch'esso accennar brevemente, ce lo somministrano que' sistemi medesimi, che ci potrebbero essere opposti da qualcheduno » (*Appendice al cap. III*). Nel romanzo si è tentati d'andar a cercare lo stesso procedimento, per via di quel po' d'unzione cattolica, almeno nella biografia di Federigo e nel suo colloquio con l'innominato. Senonché nelle opere letterarie del Manzoni vi sarà la bonomia, non la cerimoniosità; e ogni specie di sagacità dell'ingegno, meno quella di maniera.

Caso mai, anche nelle opere letterarie, si dovrà tener conto dell'abbondanza delle relative comuni e delle altre proposizioni subordinate. Nel semplificarsi della prosa italiana scritta dal Settecento in poi, nel suo lento avvicinarsi all'uso parlato, per lungo tempo gli autori lavorano più sul lessico o sulla morfologia che sulla sintassi, e il Manzoni stesso nella teoria parla del problema della lingua, poco di stile e d'altro. Siccome il Pascoli esercitò il suo influsso troppo più come poeta che come prosatore, e siccome la prosa del Fogazzaro è meditata con buona volontà ma con incerti risultati per l'arte espressiva (un po' come era avvenuto al Goldoni); per trovare elaborata verso la naturalezza (naturalezza più o meno conscia e compiaciuta,

dunque, come sempre quella degli artisti) anche la sintassi, bisognerà aver pazienza con Carducci e D'Annunzio — escludendo a tratti il D'Annunzio ultimo, frammentista e notturno — e attendere fino a Verga e a Pirandello.

Nei *Promessi sposi* la sintassi è senz'altro naturale come la lingua ed è dell'uso moderno orale nelle battute dei personaggi. Dove racconta o descrive o ragiona l'autore, le proposizioni subordinate esplicite o implicite, i gerundi e i participi sono ancora abbastanza rappresentati. Eppure non se ne può parlare alla stessa stregua d'un *Decamerone* o d'un *Cortegiano* o, diciamo, degli *Asolani*. I regolari momenti di sintassi non aulica ma nobile manzoniana non sono dovuti in massima parte a una mentalità strettamente gerarchica dell'autore, che lo inciti per prima cosa a tener d'occhio un fatto principale, raggruppandovi intorno in sottordine gli altri, nè — di solito — a un residuo di stile classicista. Li si vogliono considerare invece, a preferenza, come un'altra manifestazione del solito ingegno specificamente inteso, che lo sospinge a esprimersi in forma più complessa in genere e gli fa gustare quella complessità come un piacere intellettuale.

È un po' così anche nel Leopardi, per le *Operette*. Ma in Leopardi prevale poi semplicemente il bisogno di riadottare la maniera latineggiante e rinascimentale; di consolidarla con l'ultimo baluardo del suo esempio, in un'epoca in cui i modi antichi incominciavano a non suscitare più l'ammirazione e la venerazione degli uomini, ma a venir considerati come da sorpassarsi, proprio perchè antichi. Invece nei testi manzoniani sarà sempre più giustificato esaminare le subordinate non in quanto subordinate in sè, ma in quanto sagacemente trattate e segno di spirito acuto e logico. Che sia così, lo dimostrerebbe il debole dell'autore per le subordinate che sono forse la specie più ingegnosa: le consecutive. Frequenti almeno nella solita *Morale cattolica*. « L'autorità del prete, d'assolvere da' peccati, è tanto chiaramente fondata nelle parole del Vangelo, che ripeterle è attestarla a evidenza... » (XII). « La chiesa è tanto lontana dal sospettare che il caso, e non la virtù, possa decidere della sorte eterna del moribondo, che non conosce nemmeno questa parola caso » (*ibid.*). « La chiesa è tanto guardinga in queste distinzioni di peccati, il suo linguaggio è così castigato, che importerebbe molto di vedere come abbia potuto discendere a questi particolari, e trattarli con l'autorità e la dignità che le conviene » (*ibid.*).

Del resto sarebbe molto redditizio studiare una volta per intero la sintassi della *Morale* come prova dell'intelligenza manzoniana in un tema un po' sofistico e di polemica fin troppo penetrante causa il bisogno di convincere e non solo di persuadere in un campo d'assenso relativo, e per la stessa cortesia estrema con la quale il Manzoni vuole condurre la polemica. E forse soltanto in quest'opera è possibile, da parte del Manzoni, la serie di subordinate e di *che* in un pe-

riodo, del capitolo XIV: « Credo di dover dichiarare *che* sono lontano dal pensare *che* l'illustre autore non veda gl'inconvenienti della maldicenza, e voglia quasi farne l'apologia; ma ha dovuto mostrare *che* è eminentemente evangelico l'insegnamento della Chiesa *che* dir male del prossimo è peccato ».

V.

Con i pochi sintomi che abbiamo, non particolareggiati, ma incominciato a particolareggiare, si è voluto dare qualche prima dimostrazione precisa di un aspetto del Manzoni che è da sempre a conoscenza dei lettori più attenti, sul quale tuttavia è il caso di ripetersi, per concludere.

Malgrado certi lati di bonomia e di borghesismo, la mente di questo autore è sovrana. Non vola come una colomba, ma come un'aquila, e come l'aquila è predace. Tanto, che nella letteratura italiana, e fra i grandissimi, trova riscontro per penetrazione, e diciamo pure semplicemente per intelligenza, soprattutto in Dante e in Leopardi. Ricco di contenuto come loro; preoccupato di convincere a base di ragionamenti e di finezze come loro; logico inesorabile e minuto fin quasi, non diremo alla pedanteria, ma a una certa innegabile scrupolosità, come il suo grande predecessore e il suo grande contemporaneo. Guardiamo quel viso magro, volteriano, specialmente in vecchiaia, con quelle labbra sottili, quel mento lungo e quegli occhi quieti, ma piccoli e infossati. E non fidiamoci del Manzoni. Come la sua ironia tagliava pur senza offendere nelle conversazioni con gli amici, e come nelle sue pagine egli ha sviscerato — sia pure con pessimismo cristiano — le colpe e i difetti, le malvagità e le sciocchezze più segrete degli uomini; così, rivolgendosi pacato al suo lettore, ha dato prova a ogni riga di un acume, di un'abilità insistentissima che ci rende ammirati e ci deve mettere in tutta soggezione.

ADOLFO JENNI.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

STUDI MAFFEIANI

SCIPIONE MAFFEI. — *Epistolario* (1700-1755), a cura di CELESTINO GARIBOTTO. Vol. I (1700-1735), pp. XXI-1-716; vol. II (1735-1755), pp. 717-1413. Accademia di Ag. Sc. e Lett. di Verona. — Milano, Giuffrè, 1955.

GAETANO GASPERONI. — *Scipione Maffei e Verona settecentesca.* — Valdonega, Verona, 1955, pp. XXI-1-504.

Miscellanea maffeiana, pubblicata nel secondo centenario della morte di Scipione Maffei. — Liceo Maffei, Verona, 1955, pp. 1-149.

GIUSEPPE SILVESTRI. — *Un europeo del settecento. Scipione Maffei*, con 46 illustrazioni fuori testo. — Treviso, Canova, 1951, pp. XIII, 1-290.

Tra le più importanti pubblicazioni cui ha dato occasione il secondo centenario della morte di Scipione Maffei, spicca l'epistolario, raccolto e ordinato da Celestino Garibotto in più decenni di lavoro amoroso e paziente (1).

Il carteggio maffeiano viene ad affiancarsi spontaneamente a quelli del Muratori e dello Zeno, scorrendo ad essi parallelo nel tempo e in tanti interessi eruditi. Proprio questa contiguità, però, ne pone in risalto l'intrinseca diversità: la lettera maffeiana ha un tenore rapido e asprigno, ignoto al pacato ragionare del veneziano e del modenese. Non solo per motivi psicologici, come verrebbe fatto di pensare: è che il Maffei non soleva pensare alla lettera come ad un genere letterario, anzi si sottraeva volentieri dal dare pareri su questioni scientifiche per via epistolare (cfr. nn. 30, 557). La lettera è per lui soprattutto uno strumento di comunicazione, a meno che essa non venga concepita originariamente come trattato, destinato alle stampe, come quella ad A. Zeno sui mss. della biblioteca di Torino.

Non c'è, dunque, da stupirsi se presto si pensò a raccogliere le lettere di A. Zeno o del Muratori o di altri minori e non quelle del Maffei, che pur lasciavano immaginare una esperienza più mossa e più larga, anche geograficamente parlando. Sta di fatto che quasi non c'è lettera del Maffei che non risponda ad un intento pratico

(1) Cfr. C. GARIBOTTO, *Per l'edizione dell'ined. ep. maffeiano*, Verona, 1921.

immediato: anche le responsive e le polemiche contengono quasi sempre la richiesta di un libro, di una lapide, di una informazione qualsiasi (836, 843, 923).

Abbiamo qui il più bel documento della mobilità intellettuale e fisica dell'infaticabile marchese, il preciso riflesso delle sue curiosità, improvvise e prepotenti come fiammate (225), dei suoi scatti impulsivi (137), del sincero entusiasmo per la ricerca (95), forse ancor più prepotente del desiderio di gloria (38), del fervore della sua mente che si volgeva infrenabile a progetti grandiosi, impari talvolta alle forze di un uomo solo (157, 301, 423, 440).

L'epistolario maffeiano è dunque rappresentativo soprattutto dei moti subitanei di quel temperamento inquieto ed accentratore che fu il Maffei: le lettere di viaggio, per esempio, hanno scarso rilievo sotto l'aspetto artistico. La nota descrizione della battaglia di Donauwörth (7) ha potuto esser lodata per la fedeltà storica, ma non per altro; e così le lettere del viaggio in Isvizzera, Francia e Inghilterra. Del resto le schede della Laurenziana, fatte conoscere dal Cipolla (1), approntate per una distesa relazione di viaggio attestano interessi profondi sotto il profilo politico, sociale e religioso, ma non la freschezza di notazioni sentimentali: l'itinerario sentimentale non tanto è di là da venire nel tempo, quanto rimane estraneo al Maffei che, da lontani paesi, scrive sovente agli amici: « ho vedute cose incredibili », ma soggiunge: « ve le racconterò al mio ritorno, perchè lo scriverle sarebbe troppo lungo » (672). Del resto, fin dal 1709, aveva confessato al Vallisnieri, pregandolo di un'ambasciata che gli risparmiasse una lettera: « il mio genio non è esser breve in leggere, ma nello scrivere ». Una simile fretta, un analogo desiderio e bisogno di risparmiare tempo si coglie più o meno in tutte le lettere ed agisce sullo stile, privo, sì, di qualsiasi indugio, ma anche di quei ripiegamenti meditativi, di quegli abbandoni sentimentali che costituiscono la grazia di altri epistolari.

Il carattere prammatico della lettera maffeiana si coglie bene paragonando la diversa eco lasciata nell'epistolario da due episodi quasi contemporanei, la pubblicazione del *De fabula equestris ordinis costantiniani* e la scoperta dei codici capitolari. Contro ogni aspettativa il secondo episodio, tanto più significativo nella vita di pensiero del Maffei, è soverchiato dal primo: gran parte della corrispondenza del marchese dal 1712 al 1720, il periodo determinante della vita intellettuale del Maffei, è dominata dalle questioni suscitate dal *De fabula*. Il Maffei si agita prima per la stampa, poi per la divulgazione, infine per la difesa dell'opuscolo, tempestando fra il Fontanini che lo spinge e poi lo tradisce, il Montfaucon, che si schermisce e si ritira, il Querini e il Conti che, a Parigi, lo servono,

(1) In *Studi maffeiani*, Torino 1909, pp. 323-357 e *Il viaggio di S. M. nella Francia meridionale*, Venezia, 1922.

ma non abbastanza, rivolgendosi ad eruditi come il Marmi e il Muratori, che vuole al suo fianco, facendo passi presso Ministri avversi come il Pighetti o neutrali come il Santi, presso cardinali, come l'Albani e il Piazza, tentando di muovere gli ordini di Malta e di S. Stefano e fino il Papa e l'Imperatore, il primo perchè intervenga presso l'adirato Duca di Parma, il secondo perchè lo renda inviolabile facendolo Cavaliere della Chiave d'oro.

Documento interessantissimo del costume del tempo, episodio romanzesco — è accertato da documenti dell'archivio farnese che ci fu chi propose al Duca di Parma persino di uccidere il Maffei — della grande guerra intrapresa dalla erudizione contro l'impostura, guerra difficile e coperta, dove, all'erudito era facile che venissero meno gli alleati e si moltiplicassero gli avversari (153).

Ma, certo, episodio minore nella vita intellettuale del Maffei, al paragone della scoperta dei codici capitolari. Eppure questa entra solo di scorcio nell'epistolario; la prima volta in una lettera perduta al Querini, per un accenno richiamato come tale dal Maffei il 9 dicembre 1712; e, in seguito, in un paio di lettere al Conti (28 giugno 1714) e al Muratori (30 agosto '14) e solo a un fine pratico: allettarli a venire a vedere tanto tesoro a Verona.

Al punto che fu poi possibile anche il dubbio sulla data della scoperta, la quale ebbe la sua consacrazione nel racconto famoso delle *Complexiones* solo quando il Maffei ebbe a temere che non solo il frutto della sua scoperta, ma la gloria stessa del ritrovamento passasse ad altri (312, 313).

Da allora l'immagine dell'impulsivo marchese che, ancora in pantofole e in veste da camera, attraversa come un fulmine la città per ricevere dal Carinelli i codici nascosti ed obliati da un secolo, è presente ad ognuno come simbolo di quella rinascita dei greci e dei latini che l'umanesimo settecentesco — graviniano o antiquario — andava propugnando. Tale immagine parve così letteraria che qualcuno dubitò — forse a torto — della sua veridicità; qualche altro invece vi fondò la propria interpretazione del Maffei mosso unicamente da avvenimenti esteriori o studi altrui, capace soltanto di un interesse occasionale e di riflesso.

A questo riguardo, se l'epistolario tace sul clamoroso fatto, ci offre in compenso un'altra, e questa volta non dubbia, immagine umanistica, molto più raccolta, eppure non meno romanzesca. È quella del marchese che, al colmo della gloria dopo il trionfo modenese della *Merope*, convinto di aver « buttato a terra d'un colpo i francesi » (88), non esita a lasciare la città (e Flaminia...) poco curandosi delle repliche e della stampa della tragedia, e si chiude a Reggio col padre Bacchini, si fa scolaro e monaco (91) manda lettere entusiaste all'amico più fido, il Pellegrini, chiedendo codici e libri sui quali chinarsi sotto la guida di quel maestro i cui insegnamenti, egli avverte, « sono compendi di una vita » (95).

La scelta sicura tra la mondana, occasionale gloria della Merope, e la chiusa fatica filologica, è mirabile documento di una vocazione; la quale non si destò ab extra da una scoperta casuale: il Maffei divinò e volle la sopravvivenza dei codici, con un atteggiamento volontaristico — ci si passi l'espressione — jamesiano o, meglio, col fiuto e la sagacia degli umanisti: in realtà non sono i codici a produrre il Maffei erudito, è l'erudito, l'umanista Maffei che fa rinascere i codici.

L'epistolario risolve anche l'altra questione della relativa impreparazione del Maffei, che dovette essere effettivamente tale quale il veronese stesso la dichiara nella ricordata prefazione alle *Complexiones*. Non solo all'atto di stendere il suo primo scritto in parte erudito, la *Scienza cavalleresca*, egli dovette rivolgersi più volte a Camillo Silvestri e a Filippo del Torre (20, 21, 22) per richieste che attestano la sua inesperienza, non solo è certo che nelle « conversazioni romane » egli si giovò di suggerimenti per il *De fabula* (94, 101), e, poi, nel campo della filologia ecclesiastica, si appellò al Bacchini, al Muratori (143) e ad altri, ma le lettere mostrano che egli conobbe soltanto al cadere del '12 libri istituzionali come il *De re diplomatica* del Mabillon o la *Paleographia* del Montfaucon (59, 79).

A quasi quarant'anni, la paleografia, la filologia, la epigrafia, il greco, la patristica sono per lui campi ignoti o appena intravisti; ma, invece di sgomentarlo, lo affascinano: l'immagine dell'impetuoso marchese che trascura la gloria raggiunta sulla scena e s'ingolfa negli studi eruditi, psicologicamente, anticipa quelle famose dell'Alfieri che, come Curzio nella voragine, tutto armato e guardandola, s'immerge nel vortice grammatichevole e più tardi si mette a sillabare i verbi greci.

Qui veramente è il nodo della vita e della personalità del Maffei — non per nulla il fatto si ripeterà nella tumultuosa Parigi, allorchè il marchese, terminate appena le *Antiquitates Galliae*, si farà sordo agli applausi (e, cosa più strana ancora, alle critiche) per chiudersi tre anni a studiare sui testi dei Padri e dei Concili la questione della Grazia (641) — nodo che, a ben guardare, stringe in unità genetica i suoi studi, apparentemente così dispersi.

La prima idea è quella di un corpo di *Aneddoti* (79, 102, 141, 143, 148), da estrarre dai codici quando la raggiunta perizia filologica glielo consentirà. Ma ben presto egli pensa ad un insieme organico, ad una grande raccolta secondo l'esempio maurino e gli anectoda divengono la *Bibliotheca Veronensis Manuscripta* (157).

Ai manoscritti si affianca, naturalmente, l'idea di una raccolta delle iscrizioni. Ma, come l'erudizione sacra e l'edizione dei testi facevano nascere questioni di paleografia e di filologia, lo studio delle iscrizioni generava questioni di epigrafia e di archeologia: la mente fervida del Maffei avvertiva la necessità di definizioni di metodo e di princìpi, che l'attraevano tanto più perchè gli parevano

staccarsi dalle conclusioni fermate dagli eruditi « oltremontani ». Ed ecco *L'istoria diplomatica* (469, 471) e l'*Ars critica lapidaria* (301).

Non si deve pensare ad un falso disinteresse quando il Marchese non si sofferma sulla supposta folgorante vittoria ottenuta sul teatro francese: egli era — ahimè — davvero persuaso che quello della poesia fosse « mestier nostro » e che i Francesi vi perdessero il loro tempo con ostinazione degna di miglior causa (1095), dato che per la poesia mancavano fin degli strumenti necessari, non avendo nè lingua nè verso. D'altro canto, in conseguenza della disposizione congenita e della tradizione, la poesia era, per gli Italiani, una « bagatella » (50, 63). Ma riguardo alla erudizione, la superiorità degli oltremontani gli appariva manifesta e gli bruciava: avrebbe dato, come gli capitava di dire quando desiderava vivamente qualcosa, « mezzo il suo mondo » per battere su quel terreno i Francesi, con l'animo — vorrei dire — di un campione che vuole cogliere le sue vittorie nel più difficile campo avverso (50, 113).

L'epistolario non può certo bastare a risolvere certi problemi di fondo, che vanno comunque definiti sull'opera stessa del Maffei; però basta di per sè a far luce su un gran numero di questioni minori, riguardanti lo scrittore, i suoi tempi e i suoi corrispondenti. Per esempio, le questioni di plagio dall'Alecchi per gli *Scrittori veronesi* e dal Dempster per gli *Itali primitivi*: l'epistolario prova che il Maffei attendeva a codesti studi assai prima di averne la spinta e di potersi giovare del lavoro altrui. L'interesse per l'etrusco è già vivo nella primavera del 1717 (187) e l'estate di quello stesso anno il Maffei si confessa « infervorato » di quello studio (194); la primavera seguente, secondo una progressione caratteristica in lui « ne impazzisce » (205); l'autunno dell'anno di poi si sente possessore di un patrimonio documentario di ricchezza impensata (260). Il Maffei non entrò, dunque, nello studio dell'etrusco solo nel 1722, attraverso la lettura del manoscritto dell'*Etruria regalis* del Dempster, come sostenne l'astioso Gori e riaffermò recentemente il Pasolli; certo il Maffei sbagliò nel voler comprovare l'originalità del proprio lavoro, con l'addurre l'ignoranza sua del lavoro del Dempster, invece che le sue fondamentali divergenze da quello nella documentazione e nelle conclusioni. Ma non è una mistificazione ciò che il M. nel '38 scriveva sulle *Osservazioni Letterarie* « Gran tempo fa chi scrive, prima di sapere ciò che a Firenze si lavorava... fu anch'egli invaso dal genio etrusco, e spinto ad applicarsi a tal genere d'erudizione » (1). Vien fatto, piuttosto, di riflettere sul danno che andavan facendo quegli pseudo concetti di « origine » e di « originalità » al Maffei, non solo nel campo dell'erudizione etrusca, come egli la chiamava, ma in tutta la sua operosità. Per l'altra questione, le lettere del

(1) *Oss. Lett.*, III, p. 240.

5 nov. '29, al Muratori (528) e del 4 dic. '29, a P. C. Zeno (530), provano che il Maffei non attese che gli cadessero nelle mani le carte dell'Alecchi, morto nell'aprile del '30, per inserire nella *Verona illustrata* la rassegna degli scrittori veronesi.

Non è ipocrita il Maffei, nella introduzione alla II parte della *V. I.* (1), quando accenna alle reiterate persuasive a concludere il catalogo degli scrittori, da lui rivolte all'Alecchi; infatti fin dal 1705 il marchese dava per prossima l'apparizione dell'opera dell'Alecchi. Se veramente il primo disegno della *V. I.* mancava degli *Scrittori* — il che non è affatto dimostrabile dalla lettera al Gori del '25 — il Maffei dovette decidersi ad aggiungere anche quella parte, secondo quell'ambizione di compiutezza e quell'allargamento progressivo dei suoi disegni letterari che gli era naturale, quando fu ben persuaso della sterilità dello Alecchi, come mostra una nota lettera al Muratori (365).

Per converso, l'epistolario serve ad accertare, specie per gli scritti polemici, certe connivenze che si voleva lasciar nascoste, come la partecipazione del Fontanini all'ideazione e del Montfaucon alla stampa del *De fabula*; oppure lo stimolo del Maffei stesso a scritti difensivi dell'opera sua, come quello dell'Olivieri. È naturale, del resto, che non tutte le testimonianze dell'epistolario riescano favorevoli al Maffei; nel caso del *Giornale dei letterati* il veronese insiste fino all'ultimo nel rivendicare a sé solo, non pure la prefazione, ma l'idea prima, l'impulso e il sostegno del periodico, riferendosi esplicitamente al convegno di Padova della primavera del 1709, in casa del Vallisnieri (1257). Ma da una lettera del febbraio dello stesso anno, parrebbe che lo Zeno avesse già pronto il materiale per un Giornale e, d'altro canto, apparso il periodico nato dal convegno, il Maffei stesso scriveva al Vallisnieri dello Zeno: « se ci manca, io do un addio a tutto e non vi trovo più rimedio » (45).

Ma riuscirebbe impossibile dar conto, sia pure in forma sommaria, della selva delle cose che alternativamente si affacciano nell'epistolario maffeiano: ora è la nascita di un istituto famoso, come il Museo veronese; ora è la storia della cultura come la conoscenza e lo studio del greco nel primo settecento italiano; ora la storia del costume, come le questioni cavalleresche proposte al Marchese; ora la storia delle idee religiose e morali, come i dibattiti intorno all'*Istoria teologica* e all'*Impiego del danaro*; ora è il significato ideale di una pubblicazione, come il *S. Gerolamo* del Vallarsi o i *Massimi sistemi* del Galilei, il documento di una iniziativa come il progetto dei *Rerum* dello Zeno; ora una scoperta fondamentale nella storia della paleografia; ora un indirizzo nuovo nella storia del giornalismo. Il variare dei temi si riflette sui corrispondenti in modo che i nomi di questi

(1) *Verona illustrata*, Verona, Vallarsi e Berno, 1732, II, p. 10.

si infittiscono o si diradano in fasi successive: ai nomi di A. Conti, di A. F. Marmi, di A. F. Gori, di F. e G. Bianchini, sottentrano nel tempo quelli di G. Poleni, di A. Olivieri, di G. Lami, di G. M. Mazzucchelli, di G. R. Carli, con gruppi importantissimi di lettere a personaggi minori, come quello a I. M. Paitoni, mentre la continuità del lavoro e del pensiero del Maffei è segnata dal persistente carteggio con i grandi Muratori e Vallisnieri o con un intimo, come il cugino B. Pellegrini.

Tra le molte lettere andate perdute (molto spesso era il Maffei che pregava di distruggerle) (1037), ancor più di quelle dirette al Fontanini, al Bacchini o al Goldoni, va rimpianto il carteggio con A. Zeno, l'uomo che il Maffei giovane stimava il maggiore ingegno del tempo (45) e del quale, da vecchio, dichiarava: « Ho perduto nel Sig. Apostolo il più antico e il più caro amico che avessi » (1233). Comunque, anche con queste gravi falcidie, l'epistolario del Maffei costituisce una miniera ricchissima e uno strumento indispensabile per la conoscenza del mondo erudito del primo settecento italiano.

Col sottolineare il carattere pratico e il valore documentario del carteggio del Maffei, non vorrei però far credere che l'epistolario del veronese sia privo di altri pregi: il marchese era uomo troppo umoroso per non lasciar scivolare sulla carta, in modo gustoso, qualche sua impennata. Lettere d'amore, o solo galanti, non ce ne sono, anche se il marchese nei suoi giovanili soggiorni romani non trascurò le ragazze della città eterna e non le dimenticò: tra lapidi e codici, infatti, ogni tanto spunta, nella corrispondenza con gli amici che si trovano a Roma, un « Vi raccomando le ragazze di Roma, delle quali ho soavissima rimembranza » (52, 60).

Qualcosa di più intimo, a proposito di Flaminia, il Maffei scrisse una volta al Conti: « ... la conversazione di questa signora... una delle care cose che abbia provato in mia vita » (170). La cortesia del gentiluomo non trascura d'informare le amiche sulle mode di Parigi e di provvedere loro qualche « scuffia » (581, 596), ma il Marchese, che non fu mai « assiduo con le innamorate » (406), ben presto di « animal domestico » che era stato, divenne « salvatico » (626) e appena passibile di inquietudine, come attesta il grazioso raccontino da Parigi alla marchesa Isotta Nogarola Pindemonte: « Tutte le Dame s'imbrattano il volto con un rosso così violento, che paiono Furie. Io per altro ne posso far poca relazione, perchè vivo castissimo, e questa volta mi son contenuto nel gener duro senza distendermi al tenero... Solamente l'ultima notte di Carnevale una delle più famose ballerine si compiacque di pregar l'Ambasciatore, perchè mi facesse andar da lei a cena: andai, e mi trovai in una conversazione di venti persone, delle quali niuna conosceva con mio grandissimo piacere. Nell'andar dalla cena al ballo mi toccò in carrozza a dover tenere sopra di me, e servir di scanno ad una ragazza d'anni 18, assai più bella della principale e ciò non senza qualche mia inquietudine » (581).

Ma l'epistolario lascia intravedere che le vere passioni del Marchese erano altrove e se egli meditava ratti e violenze, non pensava a fanciulle, ma solo a codici e lapidi (280, 340). Certo è singolare questo Don Rodrigo della filologia, che dà istruzioni ai suoi fidi per strappare con la forza i codici ai canonici veronesi, per trafugare di notte ambiti marmi e pretende di interdire la penna a chi non è nato nobile e minaccia bastonate da parte dei suoi « parziali » ai rivali in erudizione, senza preoccuparsi nemmeno, come il personaggio manzoniano, se l'abito ecclesiastico copre le spalle di qualcuno di essi (814, 820, 837).

Inseguire i suoi scatti contro frati (273) e gesuiti (173), contro la « patria cieca e balorda » (311), contro rigoristi e calvinisti (1030), contro gli ignoranti di greco, tra i quali figura anche il buon Muratori (1068), contro il Voltaire, contro il Fontanini, il Gori, il Concina, il Muselli, l'Olivieri, il Lazzarini, non è possibile senza un sorriso, perché son troppi, sempre prevedibili e sbolliscono presto e perché si pensa a quell'« io mi voglio bene » con cui il marchese concludeva un autoelogio trasmesso al Vallisnieri per la stampa (159).

Anche la bella idea, che gli balenò negli ultimi anni, di una *Risposta universale* a tutte le obiezioni non solo già mosse al Marchese Maffei, ma « anche a quanto poi fosse detto in avvenire », una risposta, cioè, che gli consentisse di continuare la polemica all'infinito, ha qualcosa di comico e serve a svelenire la sua figura e a leggere queste lettere come testimonianza di un carattere singolare (1267).

Alcune osservazioni sul testo. Il Garibotto, nella introduzione, non fa parola dei criteri seguiti nel riprodurre, ordinare e annotare le lettere: qualche indicazione, invece, non sarebbe stata di troppo. La trascrizione, per quel che mi risulta dall'esame delle lettere conservate alla Biblioteca Universitaria di Bologna (1), è diplomatica, con una aderenza addirittura feticistica: la furia maffeiana, che abbiamo sopra ricordata ad altro scopo, induceva il marchese non solo a frequenti abbreviature, ma anche a trascorsi di penna, omissioni, aplografie, oscillazioni, e via dicendo. Il Garibotto molto raramente ha creduto di intervenire: così compaiono spesso, anche nella

(1) Riguardo a queste lettere, noto: quella riprodotta al n. 1131, che ha solo la firma autografa, non manca della data, che è « Verona 18 giugno 1748 »; la « gentil operetta con la quale ha voluto onorarmi », sarà la dissertazione su una pietra a forma di fungo che il Casali dedicò al Maffei; al n. 1141 « *dei miei Fulmini* », ms.: *de' miei F.*; al n. 1208, *obbligo*, ms.: *obligo*; al n. 1277, *queste opere*, ms.: *quest'operetta*. Anche le altre lettere dell'Univ. di Bol., che il G. lascia senza il nome del destinatario, devono ritenersi dirette al Casali: con certezza la 1291, rivolta ad un illustratore dell'architettura militare — il C. tenne la cattedra di arch. mil. nell'Ist. delle Scienze — e quasi di certo la 1302, dove il C. è fatto intermediario tra il M. e l'abate Trombelli, come in 1236, e la 1316, per il riferimento a F. Zanotti, maestro del Casali (cfr. 1208-1235) e la 1334 per il riferimento all'Ist. delle Scienze del quale il Casali era presidente.

medesima lettera preposizioni articolate o avverbi ora stampati distesamente ora abbreviati, e, una volta, compaiono anche le lettere supplite tra parentesi (94); scempiamenti, raddoppiamenti oscillanti, maiuscole e minuscole contraddittorie si incontrano in ogni pagina e lasciano dubitosi proprio perchè qualche rara volta il Garibotto ha apposto alle grafie irregolari un *sic* (129), o un punto esclamativo (416), in modo che, negli altri frequentissimi casi, non si sa cosa pensare in una stampa purtroppo tutt'altro che esente da errori tipografici: come quando, per esempio, incontriamo *pubblico* (210) espressamente rifiutato dal Maffei, perché l'unione di tre consonanti, oltre che « contraria alla derivazione latina, è contra il genio della nostra lingua, contra la pronunzia comune dell'Italia e contro l'uso del Casa e degli altri Maestri del secolo XVI, come dai loro originali si vede » (1).

D'altronde lo scrupolo conservatore contrasta fra l'altro con le convinzioni del Maffei stesso, il quale, dovendo stampare nelle *Osservazioni Letterarie* uno scritto di G. Poleni, gli scriveva: « Vorrei mi deste licenza di toccar qualche cosa nell'ortografia, per renderla uniforme... ». E già in occasione della stampa di *Rime e Prose*, nelle note, ispirate e forse stese da lui stesso, col rifiuto del raddoppiamento sintattico toscano e d'altre consuetudini come l'abuso delle maiuscole e delle virgole, dell'ortografia in generale si trova scritto « che bisogna fissarla una volta, e fermarsi in ciò che il consenso de' buoni tempi ha stabilito » (2).

Perciò non avrei esitato a liberare il testo e il lettore da certe grafie (limito questa esemplificazione al I vol.) come *prégo* (14), *ciô* (94), *sistemmi* (205), *apenna* (416), *mi meravigliio* (543) *accacianum* (641), e simili; da maiuscole superflue, come « *sopra questo Punto* » (257) o « *usciti dal trinceramento come Leoni* » (46) ecc.; o da virgole sovrabbondanti, come *meglio di quel, che potrei far io* (273) *meglio, che con me* (429); intervenendo, per converso, a correggere trascorsi evidenti come « *stampata alla macchina* », per « alla macchia » (80), a porre l'apostrofo in *da* e *de* quando stanno per dai e dei (261, 309), ecc.

Anche agli scopi documentari serve di più allo studioso un catalogo ordinato di fatti grafici e morfologici rilevanti, nell'introduzione, che non una fedeltà equivoca nel testo.

Per quanto riguarda la lettura, la lunga consuetudine con i mss. maffeiani ha certo sorretto il Garibotto: proporrei, tuttavia, alcune rettifiche, per esempio *attribuisco* in *attribuiscono* (23); *non sono questi* in *sono questi* (50); *siamo* in *siano* (79); *convenne* in *sovvenne* (oppure porrei l'interrogativo dopo *archivi*) (94); *ma vi sarà difficile* in *non vi sarà difficile* (101); *alto* in *allo* (123); *ci si imagina* in *ei*

(1) *Rime e prose*, Venezia, Coleti, 1719, Al Lettore. Cfr. anche n. 465.
(2) Ivi, Al Lettore.

s'imagina (324); *destinato* in *desinato* (573) e qualche altra del genere, tutte suggerite dal contesto.

Qualche dubbio solleva anche l'ordinamento delle lettere. Alcuni esempi tratti, come sopra, dal primo volume; non è il caso di separare dalla lettera 92 la 94 che è ad essa annessa (« nell'annessa mia » p. 114); la 115 al Conti è certo posteriore alla 131, perché vi è detto « mi conduco in tutto e per tutto conforme a quanto mi prescrive », mentre nella 131 il marchese lamenta di non essere stato ancora « fatto degno di un rigo » dal Conti, da quando l'abate era in Francia; la 120, al Vallisnieri, appare posteriore alla 121 perché il viaggio a Padova, annunciato in questa, risulta già avvenuto in quella; la 173 è da anteporsi alla 167, essendo già accaduta, nella seconda, la visita del Principe di Baviera attesa nella prima: ciò aiuta a correggere in *errore*, l'*onore* dei Gesuiti trevolziani di p. 211 a proposito dell'aneddoto di F. Bianchini: evidente risposta alle parole del Maffei di p. 220. Così paiono da invertire le 177 e 178 ad ad A. F. Marmi perchè il passo presso il Salvini, cui si accenna nella seconda, ha ottenuto il suo effetto; la 576 deve esser posposta, perché accenna alle *Antiquitates Galliae* come già stampate, mentre nella 577, del febbraio '33, sono ancora da stampare e siamo ancora nel settembre. Sempre in tema di datazione, non appare esatto il « Reggio, 28 settembre 1713 », apposto alla 104, perché il 19 di settembre il Maffei, dopo un viaggio romanzesco per evitare la contumacia, era già di ritorno a Verona (101) dove gli premeva di assistere nascostamente alle recite della *Merope*: il « sono ancora a Reggio » consiglia di correggere — in relazione alle precedenti — 28 agosto. Così l'importante lettera al Muratori intorno al progetto della Repubblica letteraria (114) non pare databile al '14, oltre un decennio dopo la divulgazione del progetto; d'altra parte l'esplicito accenno ad una recente permanenza all'estero, « quest'ultimo mio viaggio (oltremontano) » riporta naturalmente la lettera al 1704 dopo il giovanile viaggio, diremo così, guerresco del Maffei; a meno che non si voglia portarla al '37 dopo il viaggio letterario; ma in questo caso si tratterebbe veramente di cosa muffita. L'uso del voi, che consigliò al Giuliani di datare la lettera al '14, quando venne proposto dal Maffei al Muratori, può giustificarsi col fatto che la missiva dovette essere indirizzata a Lamindo Pritanio. In ogni caso la lettera andrebbe sempre collocata dopo la 138, dove il Maffei « chiede licenza » al Muratori di usare il voi nella corrispondenza con lui: ma resterebbe inesplicabile lo stile ampolloso, davvero estraneo alle lettere del Maffei maturo, che poteva dire, senza allontanarsi troppo dal vero, « il mio scrivere è come il parlare, cioè alquanto rustico e franco » (163) (1). Anche la forma di dissertazione,

(1) Appena un'ombra di elegante mondanità nella 656, al Voltaire; e un certo familiare sapore di dialetto nella 733, ad Isotta Nogarola Pindemonte: ma sono eccezioni.

che indusse il Giuliari e il Bolognini a pensare a uno scritto autonomo, fa ritenere che si tratti della risposta alla « circolare » inviata nel 1704 dal Pritanio ai dotti (Ep. II, n. 675).

Anche il criterio delle annotazioni risulta non chiaro e costante: pazienza non annotare il nome dei corrispondenti più famosi, come il Muratori, il Bacchini, il Bianchini (sebbene i dati bio-bibliografici siano sempre utili per un pronto riferimento cronologico), ma la confidenza con la sua materia ha fatto dimenticare al Garibotto che eruditi e letterati come C. Silvestri, F. Rosa Morando; O. Alecchi o O. Ottolini; F. Del Torre o Fr. Trezio, vanno, sia pure sommariamente, presentati al lettore, tanto più che vedo annotato, per es. il nome dell'Algarotti (629) e così dicasi di personaggi di vario rilievo storico, dal cardinale Riviera al comico Luigi Riccoboni. Allo stesso modo sarebbe stato utile che il Garibotto, come fa alcune volte (580, 682) indicasse sempre se la lettera è stata edita anche parzialmente: infatti il corpo capitolare dell'epistolario è stato assai maneggiato dagli studiosi e molte lettere furono citate quasi per intero e commentate in modo non trascurabile: per es. la 157, edita e studiata dal Simeoni (1). Anche nelle indicazioni particolari il Garibotto poteva esser più largo, se si riflette che spesso gli epistolari non sono destinati alle letture continuate e che perciò, ad un lettore occasionale, serve saper subito, per es., che il lavoro di cui si parla senza dichiararlo nella 613 è l'*Istoria teologica* o che la montagna dei pesci cui si accenna nella 26 è il Bolca, anche se su entrambe le cose si tornerà più avanti. Le notizie minute poste dal Garibotto nelle note riescono utilissime e attestano lungo studio, anche se qualcuna lascia perplessi: per es., a p. 100, n. 7, credo si tratti degli Aneddoti non ancora delle *B. V. M.* (cfr. 102, 141, 142, 148); alla nota 3, p. 107, non può trattarsi del *De fabula*, che il Conti non aveva ancora letto (cfr. 97); a pag. 618, n. 1, l'accenno alla compilazione della *Storia* degli scrittori veronesi riguarda di certo l'Alecchi, non il Maffei. Altre si appoggiano ad una documentazione che può essere ora arricchita, come la 173 n. 6, dall'epistolario stesso: non solo dalle intestazioni del Vallisnieri il Maffei risulta insignito della Chiave d'oro dell'elettore di Baviera, ma anche da una dichiarazione personale destinata al pubblico (cfr. 438). Altre sono poco pertinenti come la 591 n. 2 che non riferisce certo la dedica in questione: nel 1733 la dedica « Al M. Maffei vivente » era senza dubbio esente « da bugie offiziose ».

Quel commento a fatti e persone intorno al Maffei che il Garibotto ha talvolta lasciato nella penna, esce, per le cose veronesi, dal libro che il Gasperoni ha composto, raccogliendo documenti e notizie da biblioteche ed archivi di mezza Italia, al fine di illustrare la civiltà di Verona nel corso del '700. Il Gasperoni ha distribuito il copioso

(1) *Studi Maffeiani* cit., p. 687.

materiale in tre parti: la prima destinata a delineare la tradizione culturale di Verona; la seconda rivolta direttamente al Maffei e la terza agli svolgimenti della civiltà veronese del '700.

Conviene dir subito che il libro, che è tutto di prima mano e fornisce schede a volte preziose, riesce nell'insieme frammentario e talvolta pare legato a forza. Il sospetto nasce fin dalle prime pagine, che raccolgono notazioni di viaggio intorno a Verona: le schede non fanno quadro, distanti, come sono, per data — ora dei primi ora degli ultimi del secolo — e per interessi — ora eruditi, ora figurativi, ora letterari; — e il difetto si conferma nel secondo capitolo dedicato alla tradizione culturale, che muove, nientemeno, da Catullo, giustapponendo in modo molto vago persone ed istituti. Più concreti i due capitoli, destinati a A. Zeno e al Seminario e all'Università di Padova: però, nel primo, non si indaga veramente il metodo dello Zeno esaminando la sua opera erudita, ma solo se ne descrive l'attività attraverso l'epistolario; nel secondo, il Seminario e l'Università sono posti uno accanto all'altro in unità indifferente, senza notare p. es. che gli studi scientifici entrano nel primo solo lateralmente e senza sottolineare il significato di certe contrapposizioni, che non sono soltanto personali, come quella del Sibiliato al Morgagni: questi e il Vallisnieri erano per i « moderni » e il metodo sperimentale, mentre i Sibiliato, i Facciolati, i Volpi, i Lazzarini ed altri erano in tutto e per tutto con gli « antichi », come documenta indirettamente anche la lettera del Morgagni al Valsalva citata dal Gasperoni (p. 67).

Per quanto riguarda direttamente il Maffei, il Gasperoni non nasconde il suo intento polemico verso quanti ritennero incerta e confusa la preparazione erudita del veronese fino alla scoperta dei codd. capitolari: ma in questo caso, come abbiam già detto, l'epistolario viene ora a testimoniare l'impreparazione confessata dal Maffei nella prefazione alle *Complexiones*: il capitolo al Riviera, richiamato dal Gasperoni, attesta, sì, gratitudine e nostalgia per le « conversazioni romane » dove, nel crocchio che si radunava attorno al Severoli, il giovine marchese poté frequentare oltre il Fontanini, anche antiquari come il Buonarroti e il Fabretti che certo ispirarono al Maffei il gusto dell'archeologia. Ma altro è nozione e gusto e altro è formazione: non va dimenticato che il Maffei, tornato a Verona, per molti anni non si occupa, a nostra scienza, se non di cavalleria e di poesia. Non vedo poi come si possa dire che « non s'è fatto caso dell'incontro del Maffei col Gravina » (p. 84); leggendo le pagine del Toffanin vien fatto di pensare che se n'è fatto anche troppo.

Del resto la testimonianza dell'Alecchi, che il Gasperoni stesso mette in luce (dal codice marciano 6, CL. X n. 100) sui *Primi Cimenti del M. M.*, attribuisce, sì, al Maffei « ottimo gusto sopra qualsiasi materia di belle lettere », ma specifica che è « suo proprio mestiere aver conoscenza più che fina della Poesia italiana » e lo dipinge,

nel 1705, tutto intento a combattere le « chimere » della cavalleria a sterminare « il gottismo » nell'Arcadia veronese (pp. 140-141). Le pagine che il Gasperoni dedica alla personalità dell'Alecchi, fondate sull'esame approfondito delle carte giacenti alla Marciana e alla Capitolare, sono le più utili del suo lavoro.

La figura dell'Alecchi risulta quella di un erudito paziente, malinconicamente consapevole dei suoi limiti e della sua mancanza di capacità sintetiche. L'esame degli stralci delle Memorie istoriche dei letterati veronesi (pp. 436-465), che tanto fecero parlare gli avversari del Maffei e gli studiosi dopo che la malignità del Fontanini insinuò il sospetto di plagio, insieme alla pazienza di raccoglitore dell'Alecchi, mostra che il Maffei potè trarre da quegli appunti solo l'utile di qualche dato marginale. La criticatissima espressione del Maffei al Muratori « in quindici anni che mangia meco non ho potuto trarne una soprascritta di lettera » non falsava una verità sostanziale: tra l'altro, a quel tempo, le *Memorie* non erano ancora in sua mano.

Il catalogo dei codici Saibante (cod. 307 della Capitolare di Verona) esaminato dal Giuliari, e, più ancora, le lettere al Muratori per i *Rerum* pubblicate dal Gasperoni, attestano nell'Alecchi certe cognizioni erudite; ma di fronte alla bibliografia dell'opera sua lasciata dall'Alecchi stesso (cod. 304 della Cap. di Verona), comprendente, sotto 32 numeri, una quantità di opere delle quali quasi nessuna era veramente in condizione di veder la luce, il Maffei aveva ragione di scrivere: « amico, Dio ti dia pace, ma questa è gran ciarlatanata ».

Per l'Alecchi, e per altre figure rievocate dal Gasperoni, come quella di F. C. Treccio, si può parlare di cultura contigua al Maffei, piuttosto che ispirata da lui, cioè davvero pervasa del suo spirito e dei suoi ideali: basta soffermarsi un momento sulle stentate pagine e le misere impennate barocche dell'Alecchi o sul feticismo di maniera per il latino del Treccio, connesso al latinismo padovano del Facciolati, per avvertire un odore di stantio che era lontanissimo dal Maffei (1), uno dei pregi più certi del quale fu di capire subito l'insufficienza metodica e il limite, anche umano, della vecchia erudizione italica. È proprio qui, a parte l'ingegno, la discriminante del Maffei da certi studiosi locali.

Ciònondimeno, utili notizie raccoglie il Gasperoni sul gruppo dei dantisti veronesi, sugli antiquari e gli umanisti, sui poeti georgici, sui critici d'arte e sugli artisti, sugli scienziati, sui diplomatici, sostando su case patrizie che favorirono l'istituzione di musei e biblioteche, su Accademie e cenacoli vari, su figure singolari come il diplomatico e mecenate Michele Enrico Sagramoso (pp. 329-347), chiudendo il libro con un capitolo dedicato a Ippolito Pindemonte

(1) A proposito dell'inopportunità, secondo il M., dell'uso corrente del latino cfr. 689, 730.

(pp. 375-408), del quale, in appendice, sono riprodotte dodici lettere inedite all'Amaduzzi e al Bertola.

Certo il libro prospetta la vita culturale veronese dagli ultimi del seicento alle soglie dell'ottocento in una luce uguale, che ignora albe e tramonti: le testimonianze dei primi anni del secolo si adeguano a quelle degli ultimi, senza neppure un accenno alla irruzione della cultura illuministica.

Ma, se penso quello che la nuova cultura rappresentò, non molto lontano da Verona, per un Cesarotti, ad esempio o per un Algarotti, mi viene il dubbio che qualcosa ci fosse da approfondire, se non altro per individuare l'impermeabilità veronese. Per restare in campo letterario, qualcosa suggeriscono le polemiche antibettinelliane e antivolterriane di Girolamo Pompei e di Giuseppe Torelli. Forse ha impacciato il Gasperoni quella rivendicazione dell'autoctonia della nostra cultura del primo settecento, che si soleva propugnare qualche decennio fa e che genericamente rifluì nei volumi vallardiani del Natali: lo si vede anche in certe espressioni apologetiche e nella sottolineatura indiscriminata dell'italianismo del Maffei. Il quale, non bisogna dimenticarlo, era ben consapevole, invece, della inferiorità della cultura italiana e della necessità di aprire porte e finestre alla cultura europea: non per nulla sotto le spoglie del Cavaliere erudito, alludeva ai pochi che allora si « sollevavano », aggiungendo: « ma bisogna appunto che escano e si cavino dall'ordine miserabile dei nostri studi » (1).

Alcuni degli argomenti toccati nel libro del Gasperoni si ritrovano nella miscellanea pubblicata dal Liceo Maffei. Marco Carrara vi riprende il tema dei dantisti veronesi: nelle *Osservazioni* di F. Rosa Morando, nella *Considerazione* di A. Tirabosco, nella *Retractatio* di B. Perazzini, negli *Aneddoti* di G. G. Dionisi, negli scritti del Becelli e d'altri, nella edizione veronese della *Commedia* del 1749, nelle polemiche nelle quali intervenne il Maffei stesso (cfr. Ep. n. 1332), il Carrara vede i frutti della lezione che la filologia erudita del marchese aveva impartito ai concittadini.

Anche la minuta indagine alla quale, nella medesima miscellanea, F. Barbieri sottopone i giudizi maffeiani nell'ambito delle figurative mi pare confermi il valore della filologia del M. che lo induce alla ricerca del documento figurativo, all'accertamento originale e al paragone; soltanto questo abito consente al veronese di superare i preconcetti teorici del manierismo, del neoclassicismo, dell'antibarocchismo convenzionali, e di riconoscere così i valori della scultura prerinascimentale e della pittura anteriore a Giotto.

Negli altri articoli della miscellanea il Garibotto rifà, attraverso l'epistolario, la storia *Museum Veronese* ed illumina, attraverso le

(1) Cfr. Risposta del Cav. Er. alla lettera III del Rev. P. Bernardi in *Studi Maff.* cit., p. 587.

lettere di corrispondenti del Maffei, esistenti presso la Capitolare di Verona, i rapporti del marchese con alcuni eminenti letterati come il Passionei, il Tartarotti, il Torelli, l'Algarotti ed altri (103-133); P. Laita riesamina i rapporti tra il Becelli e il Maffei. D. Viviani ripercorre il pensiero maffeiano intorno al prestito ad interesse; G. Fauri espone l'opinione del Maffei intorno alla lingua dei tredici comuni veronesi. Apre il volume un saggio di L. Messedaglia, che segna nel Leopardi le tracce delle letture e dell'estimazione dell'opera del Maffei: su questo argomento è particolarmente interessante lo studio del Galimberti che fa toccare con mano il ricordo delle pagine maffeiane sulla magia nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (1).

Non bisogna schiacciare questa miscellanea col paragonarla alla raccolta di *Studi Maffeiani* promossa dallo stesso liceo nel 1909, ancor oggi fondamentale: si tratta di contributi marginali che vanno ricevuti nel loro limite occasionale.

Una sintesi tenta invece G. Silvestri nel suo volume felicemente intitolato *Un europeo del settecento*. L'autore premette che il suo assunto è solo quello di fornire al lettore non incolto il ritratto del Maffei che sostituisca il famoso « elogio » del Pindemonte, che, in tanta abbondanza di indagini particolari, è rimasto per un paio di secoli l'unico sguardo complessivo alla figura e all'opera dell'erudito veronese.

A tal fine il Silvestri si è giovato, da un lato, del carteggio maffeiano della Capitolare e dei numerosi squarci polemici autobiografici sparsi negli scritti dell'egocentrico marchese; dall'altro, dei molti e felici saggi particolari apparsi in quest'ultimo cinquantennio e segnatamente della fondamentale raccolta del 1909. Ha composto, così, con franca spigliatezza un libro equilibrato nel prospettare le luci e le ombre della personalità del Maffei di fronte ai censori antichi e recenti, chiaro anche nel riassumere non facili questioni erudite e sottili dibattiti teologici e scientifici, particolarmente felice nei tratti narrativi. Un libro che, per serietà di informazione, può servir bene ad introdurre il lettore moderno in un mondo enciclopedico che pare allontanarsi sempre più dalla nostra possibilità di comprensione e dal nostro gusto.

Il libro, come fatalmente avviene in questi casi, risente a volte del carattere disparato delle fonti critiche che sorreggono i singoli capitoli. Pur abdicando alla pretesa di una prospettiva originale sul Maffei, si poteva procedere ad una selezione più organica, rinunciando a matrimoni forzati, destinati a far convivere, per desiderio di equilibrio e di completezza, sullo stesso argomento, critici lontani nell'orientamento e nelle conclusioni particolari, come, per es.

---

(1) In *Rassegna della lett. it.*, 1955, n. 3-4, pp. 460-473.

A. Scolari e L. Rossi per il *Consiglio politico*. Per rimanere nell'ambito che più interessa i lettori del *Giornale*, il capitolo dedicato dal Silvestri al Maffei arcade risente da un lato della arcaicità e dall'altro dell'unilateralità delle sue fonti, che sono lo studio di P. Rossi e il volume del Toffanin sull'Arcadia. Lo studio del Rossi, fondamentale perché fornì un primo esame critico della produzione lirica del Maffei, è tuttavia antiquato nell'impostazione e storicamente sfocato: con un entusiasmo di marca ottocentesca (ricordate il Tommaseo: « Leggere Dante è un dovere, ec. »...) sottolinea il dantismo del Maffei accogliendo la sentenza del Giuliari secondo il quale, con le terzine dantesche per la nascita del principe di Piemonte, il Maffei « avrebbe rivelato d'un colpo all'Arcadia la sua nullità », laddove fu proprio il contatto con l'Arcadia romana a condurre il veronese allo studio di Dante. D'altra parte i risultati poetici di questo dantismo furono miserrimi e inaugurarono soltanto (se pure inaugurarono: si pensi ai tentativi coevi come il « Paradiso » dei riformatori bolognesi) la fortuna della « visione » dantesca in Arcadia, aprendo la via alla letteratura di stampo varaniano. E poi il dantismo del Maffei non ebbe realtà neppure come proposito astratto, come documenta, in modo certo, l'eclettismo che dominava il progettato poema didattico allegorico, fortunatamente interrotto al primo canto. Si legge infatti nella nota introduttiva al frammento: « Intenzion singolare, quanto alla Poesia,... era di metter in opera tutti gli stili usati da Poeti Greci, Italiani, e Latini, e inoltre altri modi particolari non usati ancora, variando anche i metri; ma tutto disponendo a nicchio: perché passando, a cagione d'esempio, in selva popolata da satiri, in bocca d'alquanti di essi volea mettere ogni stil satirico: trovando Poeti cantare a' conviti presso alcun Grande, usar volea lo stile, e i versi di Pindaro, e del Chiabrera: in alcune giornate Pastorali avea preparato i costumi, e i modi di Teocrito, del Sannazzaro, del Tasso nell'Aminta... » e così continua concedendo, per furore eclettico, l'accesso anche agli spregiatissimi francesi: per gli squarci di « poesia familiare », beninteso, che tenesse cioè della prosa, come allora si diceva. Il dantismo del Maffei che vale qualcosa non è questo, ma l'altro, cui abbiamo accennato e che è un aspetto della sua attività di erudito e di filologo.

Ma, soprattutto, come amalgamare a discorsi, come quelli del Rossi, tesi lontanissime come quelle del Toffanin sul « gravinismo » del Maffei?

Infatti il Rossi opera una svalutazione recisa del pensiero critico del Maffei, a suo avviso impigliato in un formalismo incoerente, perché, in fondo, le argomentazioni maffeiane approderebbero ad un contenutismo rifiutato pregiudizialmente, ma accolto in via definitiva. Il Rossi prescindeva, nella sua analisi, da qualsiasi prospettiva storica, laddove il Toffanin, pur confinando nel gravinismo il Maffei, gli conferiva quel valore positivo di « sopravvivente

umanesimo, armonia di ratio e pietas » (1), che egli riconosceva come caratteristica dominante di tutta l'Arcadia. Tra queste due tesi non è possibile mediazione di sorta.

Per parte nostra poi, la posizione del Maffei in Arcadia non è neppure così semplicemente assimilabile a quelle del Gravina o d'altri: il saggio sullo stile del Maggi, pur fondandosi sulla distinzione di lingua poetica e lingua prosastica, che la polemica Orsi-Bouhours aveva posta in primo piano, — vedi specialmente la lettera di E. Manfredi — e sul primato della lingua italiana come l'unica che si adeguasse, sotto quell'aspetto, alla greca e latina, è tra le pagine più significative della critica settecentesca, per la sicurezza con la quale coglie — come ben sottolineò il Fubini — il carattere prosaico del verso e della lingua del Maggi, il suo manierismo sentenzioso. E, più ancora, a mio avviso, per quella coraggiosa difesa del Marino di fronte al rifacimento del Maggi, che sfugge ai confini del generico antibarocco, — umanistico da un lato e razionalistico dall'altro —, dell'Arcadia. Quel rifacimento rappresentava bene il temperato smussamento delle punte barocche, quell'accoglienza, con beneficio d'inventario, del barocco moralistico e grave, che dal Menzini al Lemene al Maggi costituiva la premessa degli arcadi ed era canonizzato negli scritti del Ceva, del Muratori, e dei riformatori bolognesi. Invece il Maffei sente l'annacquatura che una immaginazione poetica come quella del Marino subisce attraverso i filtri e i tagli del timorato Maggi e senza esitazione afferma il valore poetico del testo barocco e il disvalore della correzione prearcadica, che per « moralizzare » nega un sentimento naturale come quello che fa triste la brevità della vita, « ancorché questa non appaia in sé felice » e stilisticamente illanguidisce e stempera « la purità, la naturalezza e la facilità dello stile del Marino » (2).

Questa franca reazione del gusto del Maffei è molto più significativa di altri più famosi scritti critici di lui dal saggio sulla Rodoguna, episodio scarsamente rilevante della reazione italiana ai giudizi francesi, noto soprattutto per la cecità dell'espressione « questo (il poetare) è mestier nostro », al discorso sui nostri migliori poeti, convenzionale adesione al programma arcadico, oscillante tra la direzione del Gravina e quella del Crescimbeni, al quale il Muratori scriveva non a torto: « Fa egli (il Maffei) vedere di avere ben profittato delle letture delle opere di lei, ma quando ha parlato senza l'aiuto di lei, potea parlar meglio » (3).

Chi confronta queste pagine con quelle che contemporaneamente il Muratori stendeva per la *Perfetta Poesia* (l. I, cap. 3) coglie subito

(1) G. Toffanin, *L'Arcadia*, Bologna, 1947, p. 82.

(2) *Rime e Prose*, cit., pp. 160-161.

(3) L. A. M., *Ep.* a cura di M. Campori, vol. II, A G. M. Crescimbeni, 27 genn. 1706.

il diverso valore dei due quadri. Quanto il capitolo del Muratori abbonda di scoperte filologiche e di senso storico, tanto il discorso del Maffei è enfatico e generico: mentre il modenese fruga tra manoscritti inesplorati, pubblica documenti, stabilisce rapporti che già fanno presentire il futuro storico dell'età di mezzo, il Maffei cita la raccolta del Ruscelli e assume un atteggiamento prammatico, distinguendo gli arcadi in petrarchisti e chiabreristi (1) dei quali ultimi lascia intravvedere la superiorità; non identifica il marinismo se non come sovrabbondanza e toglie valore all'unica affermazione interessante, la diversità della lirica italiana da quella greca e latina (2) lodando il Chiabrera per il grecismo, facendo dell'italiano l'unica lingua atta alla poesia tra le vive (3) e intendendo le novità come impasto di modi antichi (Guidi impasta Dante col Chiabrera) (4).

Ma dai primi « discorsi » letterari alla lettera sul Maggi corrono sei anni: l'astratta precettistica dello scritto sulla Rodoguna, l'imparaticcio arcadico del *Discorso sui poeti* sono stati messi alla prova da un esercizio poetico che ha assai scaltrito l'esperienza e definito il gusto del Maffei, come mostrano quelle cose graziose che sono i suoi brindisi, ammirati dal Carducci: egli possiede ormai quel mestiere che gli consentirà di vincere brillantemente la clamorosa scommessa letteraria della *Merope*. Che, tuttavia, fu per lui, veramente, come egli la chiamò, una parentesi di studi più seri (157). Attraverso l'attività giornalistica egli aveva infatti maturato la sua vocazione erudita, ancor mal certa e mescidata di mondanità nella *Scienza cavalleresca* e limpidissima invece, negli scritti sopra la libreria di Torino e sui frammenti di Ireneo inseriti nel *Giornale*. Sotto questo aspetto non meraviglia che egli tenesse tanto a rivendicare a sé l'idea del *Giornale*, eppoi volesse più liberamente risuscitarla nelle *Osservazioni*, e infine, ormai vecchio, si entusiasmasse per i progetti del Paitoni e dello Zaccaria. Forse non serve rifare ipoteticamente il conto di dare e avere tra lo Zeno e il Maffei a proposito del famoso programma (del resto le espressioni dello Zeno, nella nota lettera al fratello, fanno pensare solo a del materiale fornito; forse le molte notizie storiche). Piuttosto converrà riflettere che il *Giornale* muove anch'esso dalla battaglia antitrevolziana, combattuta sul doppio fronte italiano ed europeo, su questo per difendere la vitalià latente e misconosciuta dell'Italia e su quello per svegliare gli Italiani dal « presente sonno ». Il *Giornale*, infatti, si ispira al programma muratoriano delle *Riflessioni*, espressamente richiamato (5), e vuol essere valido strumento di quella « pacifica battaglia », come appunto la

(1) S. Maffei, *Opuscoli Lett.*, Venezia, Alvisopoli, 1829, p. 23.
(2) Ivi, p. 19.
(3) Ivi, p. 27.
(4) Ivi, p. 28.
(5) *Rime e Prose* cit., p. 194.

chiamò il Muratori. Perciò il Maffei dichiarò fermamente di voler andare oltre la pura informazione; la raccolta di impersonali « estratti » estranei alla *follia* del giudizio, giusta l'espressione del La Bruyère, poteva apparire preferibile al « filosofo morbido », a L. Magalotti, ma non serviva al Maffei, che s'imponeva un altro impegno, una ricerca e una discussione dove il giudizio è lo scopo e « il carico più importante » (1), proprio come voleva il Muratori fin da quei suoi *Primi disegni* di una sognata Repubblica letteraria italiana.

In questa prospettiva i debiti del Maffei appaiono ad un tempo maggiori e minori e si dissolvono nel generale moto di cultura che, uscendo dal seno stesso della Arcadia, la superava: per questi debiti, o, meglio, per questi rapporti il veronese viene a inserirsi nella linea del suo maestro, il Bacchini, che col suo *Giornale* aveva primamente dato l'esempio di un periodico fortemente impegnato nella ricerca erudita e nella lotta per il rinnovamento della cultura italiana, e del suo grande emulo, il Muratori, che da anni si batteva per quelle idee.

Oggi l'autore della *Merope* si allontana, ma questo fervido Maffei, filologo acuto, erudito appassionato e fecondo, vive ancora in quel particolare preilluminismo italiano, così ben suggerito, nei suoi limiti, da quel desiderato « lume » per il quale la nuova età brillerà « superiore alle antiche », nell'auspicio che chiude la prefazione al *Giornale* (2).

FIORENZO FORTI.

(1) Ivi, p. 197.
(2) Ivi, p. 198.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Siro Attilio Nulli. — *Erasmo e il Rinascimento.* — Torino, Einaudi, 1955, pp. 460 con 9 tavole f. t.

L'apparizione di questo volume richiama alla memoria due articoli del N. usciti nel 1953 su *Belfagor* sotto lo stesso titolo (VIII, n. 4, luglio 1953, pp. 379-401; VIII, n. 6, novembre 1953, pp. 646-682), che ebbero allora una certa notorietà soprattutto a causa delle intemperanze polemiche, di cui il N. faceva largo uso, contro i migliori studiosi italiani e stranieri del Rinascimento. L. Russo, giustificandone in una nota finale (p. 682, n. 139) la pubblicazione sulla sua rivista, così ne presentava l'autore: « S. A. Nulli è uno studioso solitario, che vive a Milano, scolaro del grande maestro Piero Martinetti: ciò che spiega le divergenze che egli ha con tutti gli storici che escono dal movimento dello storicismo croce-gentiliano ». Si tratta cioè di una pubblicazione il cui scopo è essenzialmente polemico e come tale essa era preannunziata dal N. nel primo dei due predetti articoli: « Col titolo *Erasmo e i problemi del Rinascimento* uscirà entro il 1953 presso l'Einaudi un mio studio in cui, prendendo come guida il pensiero erasmiano, esamino i principali problemi della rinascita non già colla pia illusione di risolverli, ma per mostrare che la critica del secolo XX nella sua polemica religiosa contro l'irreligioso sec. XIX non ha posto i problemi dell'umanesimo rinascimentale sopra basi storiche più solide, ma non ha raggiunto altro successo che ingarbugliare quei problemi stessi e sostituire ad interpretazioni un po' tendenziose e un po' sfuocate delle altre anche più tendenziose e paradossali » (p. 379, nota).

Un libro polemico sul Rinascimento potrebbe avere una sua utilità: proprio due anni prima dell'apparizione di questo libro Sansoni ripubblicava *L'autunno del Medio Evo* di Huizinga, libro notoriamente polemico, tendenzioso e inattendibile, tuttavia ricco di vivo interesse per lo studioso del Rinascimento. Il Garin, che in una densa introduzione lo presentava al pubblico, così concludeva: « Proprio in questo consiste la validità di un'opera di pensiero: nell'avere contribuito ad ampliare l'orizzonte della umana consapevolezza, e nell'aver riconquistato all'uomo un frammento di umanità » (p. xxxv). Potremmo dire la stessa cosa di questo volume del N., pur prescindendo dal fatto che la sua polemica è quasi sempre troppo pesante ed esasperata per considerarsi scientifica? Mi pare

che dei sei capitoli di cui si compone (I *Il pensiero religioso di Erasmo*, II *Erasmo tra Lutero e Tommaso Moro*, III *La coscienza dell'Umanesimo presso gli umanisti*, IV *Il pensiero storico e politico di Erasmo*, V *Il conflitto tra il pensiero greco-romano e il cristianesimo dell'Umanesimo*, VI *Le antinomie dell'Umanesimo*) soltanto il capitolo relativo ai rapporti tra Erasmo e Lutero possa presentare un contributo considerevole agli studi rinascimentali: la centralità per il pensiero erasmiano della sua opposizione al rigorismo di Lutero, l'importanza storica del contrasto Erasmo-Lutero, il quale viene dal N. considerato quasi il simbolo di un contrasto eterno tra la cultura e l'intolleranza sono elementi che, per quanto già noti, il N. ha però messo bene a fuoco, sì da illuminarli più vivamente e da stimolare studi che intendano approfondirli. Ma, se questa è la parte più riuscita del libro, il resto del volume contiene, sì, spunti di vivo interesse e degni di considerazione: questi spunti però si presentano in maniera frammentaria e senza approfondimento scientifico, sempre soffocati da una polemica quasi morbosa contro gli studiosi di ogni corrente: idealisti e positivisti, cattolici e protestanti. La tesi fondamentale del libro è quella di una sostanziale irreligiosità di Erasmo, simbolo dell'irreligiosità di tutto l'Umanesimo: « Erasmo coltiva l'orto di Epicuro, innaffiandolo di acqua santa, ora in maggiore, ora in minore quantità » (p. 33). Questa tesi è leit-motiv di tutto il libro, anzi è l'unico filo conduttore che possa legare le osservazioni e le analisi frammentarie di questo volume. E, se essa fosse sostenuta con rigore di metodo e precisione di argomenti potrebbe, per quanto unilaterale, esser presa nella dovuta considerazione. Invece quasi sempre essa è asserita polemicamente prima d'esser dimostrata con un linguaggio proprio di certe polemiche di fine secolo e, talora, accompagnato da ingenuità un po' gravi; si legge ad es. che Boccaccio, il quale avrebbe superato Dante nella concezione della poesia (p. 185), avrebbe già mostrato la sua irreligiosità con l'invocare le Muse: « le Muse, proprio quelle che fiorivano nell'antichità pagana, greco-romana, e non le *attività spirituali*, come con presuntuoso ed equivoco vocabolo diciamo noi oggi, con vocabolo cioè che si presta agli sdrucciolini verso la religione, di cui qui alle soglie dell'Umanesimo non si parla affatto » (p. 186): dove, oltre al resto, sembra che l'autore ignori che la teoria estetica della poesia ispirata dalle Muse sorse nell'ambiente delle speculazioni mistiche e religiose dei Pitagorici.

Con ciò non si vuol negare che il N. abbia compiuto un notevole lavoro di lettura e di ricerca, ma quel che appare inaccettabile è il suo metodo storiografico. Egli vuol bollare « la tipica mentalità del cattolicesimo, dogmatica e acritica, che procede per affermazioni assolute » (p. 63, n. 1); ma sembra che il suo modo di procedere non differisca di molto da quello ch'egli vuol criticare. Egli indulge troppo spesso al cattivo costume di polemizzare con l'autore studiato prima di averlo esposto: così il tentativo erasmiano di conciliare il mondo

greco-romano col Cristianesimo è ridicolizzato prima che studiato (cfr. il modo in cui è esaminato l'*Encheiridion* erasmiano a pp. 30-36). Ne consegue che il N. richiede da Erasmo quello che Erasmo non poteva, storicamente, pensare o discutere: « Da questi sparsi acceni possiamo comprendere che Erasmo non si pose certo come faremmo noi il problema dei rapporti tra la filosofia aristotelica e il pensiero cristiano e la Scolastica, come del resto non si pose neppure il problema dei rapporti tra la filosofia e l'arte, cioè tra filosofia e Umanesimo » (p. 63); ammesso pure che i rapporti tra filosofia e Umanesimo siano la stessa cosa (come sembra dire il N.) che quelli tra filosofia e arte, con quale diritto però possiamo esigere che Erasmo impostasse così il problema della sua età? Insomma, quel che manca in questo libro è un rigoroso metodo storiografico: e ciò si può riscontrare anche nell'idea, qui presente, dell'esistenza di una *soprastoria* accanto o sopra alla storia: « i Greci e i Romani sono *modelli eterni* e in certo modo *superstorici* » (p. 22). L'accettazione dell'idea di una « soprastoria » significa, anche se il N. non pare accorgersene, una reintroduzione della metafisica nel metodo storiografico: ed è questo un equivoco che neppure la derivazione del N. dal pensiero del Martinetti può giustificare, soprattutto in un'opera di storia.

« Gli umanisti vivono polemicamente la cultura », scrive il N. e aggiunge: « noi moderni abbiamo un senso storico molto più esperto » (p. 64): se a questo concetto il N. si fosse veramente attenuto nello stendere il suo libro, avrebbe evitato di spiacere al lettore con l'acidità di una continua polemica spesso ingiusta e avrebbe permesso al materiale da lui raccolto con zelo ed acume di organizzarsi in una opera veramente utile ai fini della nostra conoscenza del Rinascimento.

ARMANDO PLEBE.

PAULI IOVII. — *Opera*, tomus I, *Epistularum* pars prior, curante GIUSEPPE GUIDO FERRERO. — Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1956, pp. XII-262.

Che Paolo Giovio, come storico e come autore di « ritratti » sia più citato che conosciuto, e più calunniato che interpretato, non è affermazione che debba esser presa per un paradosso. Il più accreditato manuale di storia della storiografia moderna, quello di Eduard Fueter, ripete in sostanza sull'autore delle *Historiae*, il giudizio che egli fosse bensì un « giornalista » non privo di ingegno, ma un giornalista ricattatore, sempre pronto ad adoperar la sua arte per il suo « particulare »: un giornalista abilissimo, del quale si può dire contemporaneamente che « possedeva il vero fiuto del giornalista » e che « non capiva niente », solo perché anche uno scrittore intima-

mente ottuso può evidentemente riuscir grande nell'arte poco sublime di truffare il prossimo suo!

Gli studiosi del Rinascimento sanno bene che a questa impostazione moralistica del problema non sono mancate reazioni e riserve anche assai autorevoli: già il Ranke e il Morel-Fatio avevano mosso precise e ben documentate obbiezioni alla tesi secondo cui Paolo Giovio non era niente altro che l'adulatore di chi lo pagava e il calunniatore di chi invece non si piegava ai suoi letterari ricatti. E in un saggio di molti anni fa, Benedetto Croce (*Intorno a Paolo Giovio*, in *Critica*, XXVII (1929), pp. 177-85, ora in *Conversazioni critiche*, Bari, 1932, III, pp. 296-308) aveva energicamente ripreso in considerazione l'intera questione, aveva vagliato i giudizi contrari e le revisioni del Ranke e del Morel-Fatio, per concludere con molta nettezza che la cosidetta questione dell'immoralità giornalistica del Giovio era semplicemente una questione mal posta, che gli storici si sarebbero dovuti affrettare a sostituire con quella della sua personalità, delle sue attitudini letterarie e del suo posto effettivo nella storia della storiografia e delle lettere italiane. Paolo Giovio era soltanto un giornalista, un precursore di quell'abile manovratore della penna che fu Gregorio Leti? Poteva anche concedersi: ma purché — concludeva il filosofo — « dal giudizio del Fueter, che il Giovio fosse niente altro che un giornalista e un giornalista ricattatore o « della rivoltella » (« Revolver-journalist ») » si togliesse « senz'altro la rivoltella », e si indagasse in concreto se per caso quel giornalista non avesse qualche dote particolare degna di esser rilevata e discussa.

E tuttavia, non si dice della rivoltella che nessuno oggi si sentirebbe di considerare come la principale caratteristica del Giovio storico e « ritrattista »: ma pure è un fatto che intorno al suo nome le discussioni degli storici non si sono accese, l'interesse per la sua opera è rimasto scarso, i suoi scritti non sono stati studiati, e che sul suo conto pesa sempre il vecchio pregiudizio secondo cui il Giovio poteva esser considerato come un semplice letterato, abile forse nel costruire periodi latini, ma del tutto inetto a costruir veramente la storia. Il saggio del Croce non aveva dunque in nulla contribuito a smuovere le acque? Chi oggi scorra l'elenco delle pubblicazioni gioviane dal 1929 al 1955, vede facilmente che un giudizio del genere sarebbe troppo severo e in fondo scarsamente esatto: e basta considerare il bel saggio che alle lettere del Giovio e al quadro etico-politico che da esse poteva esser ricavato, ha dedicato qualche anno fa Giuseppe Guido Ferrero (*Politica e morale del '500 nelle lettere di Paolo Giovio*, in *Memorie della R. Accademia di scienze di Torino*, s. II, t. LXX (1939-40) per rendersi conto di ciò. E tuttavia, un saggio anche pregevole, non basta perché si possa parlare di ripresa dell'interesse critico intorno ad uno scrittore: ed è comunque un fatto che, tornando dopo tanti anni sul medesimo problema della personalità letteraria e storiografica di Paolo Giovio il Croce non ha trovato dinnanzi a sè

giudizi nuovi, ma in fondo i vecchi pregiudizi, o se si vuole, la vecchia indifferenza fatta di pregiudizi. In effetti, se iniziando il suo nuovo scritto il Croce aveva potuto spontaneamente riallacciarsi alle conclusioni del suo precedente discorso, concludendolo non poteva far altro che rinnovare il vecchio invito a leggere sul serio Paolo Giovio, a studiarlo nelle sue molteplici opere, ad accorgersi della sua varia e singolare importanza per la storia della cultura del Rinascimento. Perchè, se il Giovio non poteva esser detto propriamente uno storico, mancandogli quella profonda passione etico-politica che sola è condizione di vera storia, certo poteva esser detto un grande letterato della storia, e la sua opera esser definita come « grandiosa anedottica », per il gusto letterario che l'autore vi aveva dimostrato, per la sua attenzione sempre tesa a ritrarre la varietà delle situazioni, per la sua ricca (anche se non profonda) esperienza della vita e degli uomini. E sopra tutto il suo consiglio era che del Giovio si cominciassero ad apprestare edizioni migliori e più corrette, che le sue molte lettere fossero raccolte in un carteggio organico: perchè solo così gli studiosi avrebbero potuto esser stimolati a dargli maggiore attenzione e a rivedere con più documentata intelligenza il problema della sua storiografia.

Croce aveva ragione: è un fatto che il più bel saggio che oggi si possieda sul Giovio, quello recentissimo di Federico Chabod (*Paolo Giovio*, in *Periodico della Società storica Comense*, 1954) ha potuto prender l'avvio per la sua revisione dello stesso giudizio crociano sui limiti « anedottici » della storiografia del Giovio, proprio dalla lettura integrale delle sue lettere, dall'avvertimento immediato e vivo di quelle doti di attenzione, di acutezza e anche di ampiezza di sguardo che le lettere, appunto, dimostrano in misura notevole. Perchè è proprio da questa mossa e varia esperienza della vita moderna che procede la stessa storiografia del Giovio, con i suoi limiti certo (che nemmeno lo Chabod nega), ma anche con quell'allargamento della prospettiva storica che costituisce, secondo il nuovo interprete, il suo pregio e la sua novità rispetto alla stessa grande storiografia dei Machiavelli e dei Guicciardini. E basta pensare alle ironie del Machiavelli sul pericolo turco, amaramente e drammaticamente sentito invece dal Giovio, per misurare, su un caso concreto, questo mutamento di posizioni e questa non solo quantitativa apertura storiografica.

Per tutte queste ragioni si comprenderà facilmente quanto opportuna giunga questa bellissima edizione dell'epistolario italiano e latino di Paolo Giovio: bellissima, innanzi tutto, per l'eleganza di questo volume che raccoglie le lettere dal 1414 al 1544, e poi per la precisione, lo scrupolo e l'acutezza filologica con cui il suo editore, Giuseppe Guido Ferrero, uno studioso ben noto dello stesso Giovio e della produzione epistolare del Cinquecento, ha assolto il suo non facile compito. Il Ferrero non ha infatti riprodotte solo le molte let-

tere già a stampa ma anche un folto manipolo di lettere che egli ha rintracciato durante le sue lunghe esplorazioni degli archivi italiani: sì che, chi ora legga sistematicamente questo primo volume dell'epistolario gioviano, e nella sua mente venga rapidamente richiamando il preciso quadro storico che esso presuppone e illumina, deve ammettere che i giudizi del Croce, dello Chabod e dello stesso Ferrero (ora in parte riassunti nella sua pregevole introduzione, pp. 65 sgg.) non peccavano certo per eccesso nel sottolineare l'importanza del Giovio come scrittore e come critico dei più significativi avvenimenti contemporanei. Chi voglia ricostruire la storia politica e diplomatica dell'Europa alla metà del Cinquecento, deve ricorrere a queste lettere: che per la nettezza dei rilievi e per la qualità dell'informazione, son da considerare fonti veramente preziose, in nulla inferiori a quelle dei più rinomati e famosi diplomatici italiani.

Certo, chi (come lo scrivente) abbia maggiore familiarità con gli epistolari dei grandi politici del primo cinquecento, dal Machiavelli al Vettori, e dal Guicciardini al Giustinian, stenterà, leggendo le lettere del Giovio, a ritrovare, per così dire, il ritmo continuo della lettura. Cercherà giudizi politici, e vedrà il giuoco politico prospettato sempre su uno sfondo lontano, inaccessibile, anche quando il pericolo si faccia grave ed imminente, allo scrittore che pur lo descrive con precisione e interesse. Cercherà una congettura, una previsione, un'analisi intesa a ritrovar la logica profonda di una situazione, e non riuscirà a persuadersi che lungi dal congetturare e dal far previsioni, il Giovio nemmeno si rammarichi di quella obbiettiva difficoltà di comprendere il corso delle cose che costituisce uno dei temi dominanti non solo del Machiavelli, ma del Vettori. Perché, qui, veramente, è la differenza con quegli scrittori: non solo nella conoscenza indubbiamente assai minore degli istituti politici e del loro complesso funzionamento, ma nella ragione profonda di quella meno perfetta conoscenza: non solo nel difetto di analisi politiche, ma nel disinteresse per siffatte questioni e siffatti calcoli, in questa complessa situazione per cui alla vita politica che si svolge drammaticamente dinnanzi agli occhi si può bensì partecipar col pensiero, ma senza che il suo svolgimento possa ormai più presentare problemi, senza che quell'intreccio tumultuoso di situazioni sia mai considerato, oltre che con intelligenza, con la passione del politico che cerca di trovare una migliore soluzione. Ed anche qui, come nelle opere storiografiche, è questo difetto di vera passione politica che fa il limite delle analisi del Giovio: chè non ci può esser vera intelligenza di una mobile situazione politica, quando ogni interesse alla lotta sia superato e spento, e solo rimanga il timore che da quel mondo non più dominato terribili pericoli vengano a minacciar la onesta vita degli uomini. Questa la differenza con il Machiavelli e il Vettori, il Guicciardini e gli altri minori scrittori di cose politiche della prima metà del secolo: una differenza, in sostanza, non solo di attitudini, ma, quasi si di-

rebbe, di periodo storico: perché il Giovio vive ormai al di fuori di ogni attiva prospettiva politica, e le sue sofferenze anelano ad esser riscattate non da un migliore assetto politico, ma dalla pace, dalla tranquillità che dopo tante sofferenze deve comunque venire a consolare i dolori degli uomini.

Per questo, la nota dominante della vita morale del Giovio è data da un desiderio (questo sì veramente profondo) di pace e di sicurezza, dal desiderio che dopo tante sciagure e tanti orrori, la « povera Italia » possa finalmente trovare un po' di quiete e di opulenza: quasi che nulla rimanesse ormai agli stati italiani all'infuori di questa modesta speranza di non dover più durare una vita incerta e chiusa ad ogni prospettiva futura. Così, nella lettera del 20 settembre 1530 a Federico Gonzaga, dopo essersi rapidamente congratulato con il signore di Mantova del titolo ducale concessogli da Carlo V, il Giovio si rallegra altresì « de la inusitata e quasi incredibile felicità di Nostro Signore [e cioè Clemente VII], atteso che vediamo Sua Santità quasi restituta a li primi gradi di prosperità e contentezza, essendo uscita di prigione contro el parere de' savi, essendo ritornato a Roma contra la speranza del popolo universale, avendo riaute le chiave e le mamelle di Roma, cioè le fortezze di Civitavecchia e Ostia, contra al dovere del gioco de le carte »: ma anche qui la nota più profonda del Giovio non è in quell'accenno al gioco delle carte che, contro ogni logica previsione, sono state sconvolte dalla pazzia degli avvenimenti, ma nelle parole che seguono: « Adesso ben potemo sperare quiete e opulenzia ne la povera Italia, e V. Ecc. ha di triunfare del sangue turchesco e non del cristiano, se, come desidera el bon Cesare e Clemente brama ardentemente, queste vostre vittrici aquile voltarete al levante. Adunque basaremo quella vittrice mano, qual con la sol fama di suo valore ce ha donata vittoria piena, stabile e senza lutto, di sorte ch'el fiero Marte si può serrare nel ferrato tempio di Iano col rarissimo titulo del nome di V. Ecc. assai più bello che già non fu el paterno, quando del fiero giogo francese liberò la incauta Italia » (p. 130). Dove nemmeno l'andamento encomiastico del passo riesce ad annullare l'impressione di una nota profonda, di un desiderio tenace dell'anima. E allo stesso modo, nella lettera dell'8 maggio 1523 a Mario Equicola, dopo aver succintamente richiamato le difficoltà che si opponevano alla formazione della lega antifrancese, osserva: « Caeterum neque Turcae, neque Celtae nobis essent timendi si cum Venetis negocium transactum esset. Austrius importunae insaniae adolescens, dum frati non obtemperat, summum Gallo beneficium confert; speranti aliqui rem confici posse, ego vero existimo id invitis diis immortalibus, qui Adurnum in ipso cursu percutiendi foederis sustulerunt, fieri non posse. Tamen non puto tam adversos fore Deos ab Italia, ut nos perditos velint » (p. 102). E nella lettera dell'8 agosto dello stesso anno, a Federico Gonzaga, è singolare l'entusiasmo con cui il Giovio segue il favorevole evolversi della lega,

che sembra aver già sbigottito i Francesi: « L'opportuno acordo de' Veniziani con questa superba liga hanno sì sbigotti li Francesi che già di dolore sono morti più di dui qua, senza burla. Adesso si attende a pensare la via di assicurare in perpetuo l'Italia da Francesi, e pare che per scarcare l'afflitta Lombardia di fanti e cavalli, e per ridurre el Francese ad onesta condicione de pace si debia passare in Provenza... » (p. 104).

Per tutte queste ragioni, gli accenti più profondi di queste lettere, così vivaci ed incisive, son quelli che riguardano il pericolo dei Turchi: e la loro importanza non sta solo nella chiarezza con cui il Giovio prospetta quel pericolo e lo inserisce nel quadro di una unitaria considerazione politica, ma nella sofferenza e nel timore con cui lo scrittore segue gli sviluppi della situazione, nella sincerità del suo appello alla Provvidenza che non può permettere che una simile minaccia abbia a tradursi in solida e terribile realtà. Nella lettera del primo marzo 1531, l'accenno alla situazione politica è fermo, non tradisce emozioni: « Questo è certissimo — annota il Giovio — a iudicio di questi signori qua, che se Cesare metterà mano a quel santo milione d'oro francese e conduca 20 mila lanzanechi e faccia con li Spagnoli 10 mila Italiani e vada in Puglia, se Turchi presumerano di smontare, che gli darà el malanno. E per questo si tene ch'el Turco lasciarà prima andare Cesare in Spagna, a ciò poi ne colga senza capo e senza danari. Pur abiamo di far provisione a buon conto » (p. 132). Ma nell'aprile successivo la preoccupazione tende a farsi esplicita: « Quanto alle cose mie — scrive il 28 aprile a Giulio Giovio — io aspetto questa certezza del Turco, e sopra essa mi risolverò del venire là o di aspettare qualche bene per voi più che per me » (p. 135). E il 27 agosto, da Ratisbona dove si era recato con il seguito del cardinale Ippolito dei Medici, legato pontificio in Austria, scrive al fratello Benedetto: « Il Turco è sopra Chenz, loco vicino a Lusannona. Pensiamo sia perso, perché da Viena non si può soccorrere. Il Turco non ha più di cento e cinquanta mille buon uomini, quantunque abbia più di cinquecento mille teste. Noi beveremo il calice per uscire di paura, e speriamo di riportare vittoria, se si venerà a giornata. Perché a longa guerra la faremo male. Io starò in loco securo per potere scrivere l'esito, e spero che ritornaremo trionfanti » (p. 135). E le citazioni potrebbero esser più numerose: ma per questo basta rimandare alle ricche e dotte note del saggio già ricordato dello Chabod.

Il timore per le conquiste e per le minacce dei Turchi, è quindi la nota più profonda di questo epistolario, dominato dal tema sempre ricorrente della pace, della tranquilliöà, della quiete. Ed è qui, veramente, che il carteggio del Giovio svela tutta la profonda differenza tra questo momento della storia italiana e quello del Machiavelli, del Guicciardini, del Vettori. Basta prendere a paragone le belle e intense lettere del Machiavelli sul pericolo svizzero, sul fiume tedesco che è sì grosso che se Francia non vi pone un argine, finirà

per distruggere l'intera Italia, basta leggere questi documenti di rara intensità non solo intellettuale, ma etica, per vedere come diverso sia il timore del Giovio, e come diverse da quelle del Machiavelli suonino ora le sue parole. Non si tratta solo della diversa tempra intellettuale e morale dei due scrittori: si tratta anche della differenza obbiettiva di due situazioni storiche, del profondo mutamento spirituale intervenuto in Italia negli anni in cui le stesse guerre per il predominio sulla penisola avevan perduto ogni carattere di incertezza, e il grande imperatore aveva steso sulle cose e sugli animi il velo opaco del suo dominio.

Per tutte queste ragioni (non riportabili, dunque, solo alle deficienze della sua tempra, ma a tutta una complessa situazione storica) si avverte nel Giovio un difetto di umanità, un vivere al chiuso delle corti, nell'aria rarefatta e poco salutare degli ambienti letterari. Certe sue espressioni sono significative: la peste si dimostra umana (scrive l'8 giugno del '23 al Gonzaga), anzi « assai umana, perché non scherza con li grandi » e a Firenze « ancora sta nella plebe ». E nella medesima lettera, la sua disapprovazione per la vita che si conduce alla Corte di Adriano VI non solo affonda le sue radici in ragioni nè politiche nè religiose bensì del tutto personali, ma suggerisce addirittura al Giovio una curiosa distinzione, quella tra « le invettive, iambi e satire » che varrebbero a cogliere la « mera verità della forma di questa corte » e la storia, alla quale evidentemente la « mera verità » non interessa tanto che ad essa non debbano esser giudicate superiori altre letterarie qualità. Il che non si dice tanto per recar nuovi documenti alla moralistica tesi di coloro, che sul fondamento della cortigiana volontà del Giovio di adulare i potenti, vorrebbero negare ogni valore alla sua storiografia e alla sua opera, quanto piuttosto per confermare l'esattezza del giudizio secondo cui è proprio questo difetto di umanità e di profonda vita morale che preclude allo scrittore l'attingimento profondo della verità storica. Quella volontà di esser scrittore cortigiano, quella incapacità di concepire un diverso orizzonte, non si traducono infatti nè in dichiarazioni che possano suonare lesive della dignità umana dello storico (dal momento che più volte il Giovio dichiara di non volere lustrar gli stivali di nessuno) nè in effettive alterazioni dei fatti: si traducono o piuttosto coincidono con questa incapacità a superare i limiti della semplice convenienza letteraria, in questa scarsa intensità di vita morale, in questa assenza di vera passione politica, che gli impediscono di prospettar le vicende del passato dal punto di vista di attuali interessi, o di incentrar la vicenda umana dei suoi personaggi nel complesso dramma della storia. Che è poi, in ultima analisi, la conferma di un limite più grave e profondo di quello che si vorrebbe accertare attraverso quei moralistici schemi: di un limite che non deriva tanto da un'estrinseca vicenda di viltà e di debolezze, ma dalla qualità stessa della visione del suo mondo.

E la medesima impressione si ricava infatti anche dalla lettura di quei ritratti che compaiono spesso nelle lettere, e che accanto alla indubbia forza dell'espressione letteraria e alla colorita vivacità del rilievo non riescono a realizzare un'equivalente capacità di penetrazione storica e politica. Gli esempi potrebbero, a questo proposito, essere numerosi: mi limito a ricordare il giudizio su Paolo III, che « fa moltissime cose di sua mano propria, per sapere più per ingegno e per etade che quanti presumeno d'essergli secretarii e consiglieri », e senza essere impetuoso come Giulio II, « nè interogativo come Leone, nè scandagliativo come Clemente », riesce a dar l'impressione di un carattere assai più deciso e forte. E tuttavia, anche qui, lo spunto interpretativo contenuto nelle righe citate rimane senza svolgimento, la prospettiva si restringe, il quadro diventa familiare e cortigiano: « Papa Paulo è galantuomo: mangia e beve con ordine angelico, e proprio al riverso di Clemente gusta le delicature mondane, iudica *excellenter* delle bone lettre, gli piace la musica, ride delle urbanità e facezie, tratta bene la famiglia grossa e minuta, benissimo li parenti, pasce mille bocche alla barba di Clemente, vestisse con iucundità, sta apparato in ogni loco con eleganzia, fa giustizia con dolcezza, dà udienza alla larga a grandi, ad piccoli con reputazione; e dà aspettative a chi le merita, e vole essere bon parte de tuti, amatore di pace onorata e bramatore di espedizione universale contra Turchi » (p. 148). Queste parole appartengono alla medesima lettera a Francesco II Sforza duca di Milano (14 marzo 1535) da cui sono state tratte le precedenti linee sulla natura del papa: dove sono andate a finire le interessanti osservazioni sul suo carattere così diverso da quello di Giulio II, Leone X e Clemente VII, sulla sua saggezza che può fare a meno di segretari e consiglieri? Ma l'interesse del Giovio non è per questi problemi: questioni politiche o religiose, in ultima analisi, gli sono estranee. Il suo interesse è per il lato sociale e mondano del nuovo papa. Eppure, circa un mese prima, in una lettera inviata allo stesso Francesco II Sforza il 16 febbraio, aveva narrato: « La sera io la faccio col papa e ogni dì lo trovo più umano, più cortese, più dotto, più alto ne' concetti, più cristiano e più giusto: e questo è vero, perchè io vedo ch'al bene e al proprio ecclesiastico è presto e resoluto, e alle altre cose mondane sa quando vole ponersi un paro d'orecchie di mercante genovese... »: e dopo aver rapidamente ricordato la precaria situazione economica della Chiesa (« non ce sono danari, perchè papa Clemente ne lasciò pochi »), aveva addirittura richiamato il problema del « Concilio » che solo con l'aiuto di Dio potrebbe riportare un po' di ordine e di reputazione nel mondo cristiano: « la potenza delli antiqui papati è annichilata, per avere atteso più al temporale che al spirituale; e così pian piano perdendosi la reputazione e autorità della religione, la botega non frutta più, e siamo condotti ove siamo, al bisogno de un gran Concilio, dal qual ben alcuno non si può sperare, se Dio non ce pone la mano destra ».

Che son osservazioni se si vuole superficiali, ma comunque assai più impegnative e serie di quelle che si son citate più su.

L'epistolario di Paolo Giovio è così ricco, vario, interessante, che si potrebbe continuare ancora molto a lungo a citar giudizi e a confermare le osservazioni che siamo venuti facendo: e non si dice che non sarebbe lavoro di molto interesse. Ma un discorso più ampio e rigoroso potrà esser tentato quando anche il secondo volume sarà stato pubblicato, e il lettore avrà così sott'occhio il quadro completo dell'evoluzione dello scrittore e della sua solscietà. Qui basti, ancora una volta, rivolgere una lode particolare alla perizia e alla intelligenza dell'editore, che con la sua fatica ha offerto agli storici uno strumento di lavoro veramente prezioso e insostituibile. GENNARO SASSO.

Teatro del Seicento, a cura di LUIGI FASSÒ. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, in-8°, pp. LIII-1259 (vol. 39 della collezione « La Letteratura italiana, Storia e testi »).

Il volume comprende quattro sezioni (Melodramma, Dramma pastorale, Tragedia, Commedia) e un'Appendice con tre Scenari della Commedia dell'arte; il tutto preceduto da un'ampia introduzione generale del Fassò sul valore estetico e letterario delle opere scelte, e da un'introduzione particolare di Luigi Ronga, dal titolo impegnativo *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*.

Un'antologia, anche se di vaste proporzioni come è questa presentata dal Fassò, può sempre dar luogo a riserve su quel che s'include e su quello che si esclude, e l'autore della scelta ha sempre più di un motivo per giustificarla. Il Fassò ha scelto quel che si dice il meglio dal punto di vista del valore poetico delle singole opere, e ha fatto bene. La sola osservazione che si potrebbe fare è questa: una scelta del teatro del Seicento non sarebbe bene che tenesse anche conto del gusto dominante del secolo, offrendo alla lettura opere che tale gusto rappresentano più o meno vistosamente, anche se, sul piano della vera poesia, le riserve del nostro giudizio sono più che giustificate? Non è senza significato il fatto che il grosso della scelta del Fassò poggi su opere maturate sul finire del Cinquecento o nei primi anni del Seicento: Ottavio Rinuccini per il melodramma, Battista Guarini per il dramma pastorale, Federico della Valle per la tragedia, sono autori che compongono le loro opere in un clima non più che di preannunzio del gusto imperante nel secolo XVII. Ma non vorremmo essere fraintesi: le opere che il Fassò ha scelto non vorremmo che mancassero; confessiamo, tuttavia, che ci saremmo aspettati l'inclusione di qualche dramma pastorale, di qualche tragedia e di

qualche commedia che rappresentassero più chiaramente e genuinamente il gusto barocco del secolo.

Per la sezione del melodramma il Fassò ha scelto tre « libretti » di Ottavio Rinuccini: *Dafne*, *Euridice*, *Arianna*. La *Dafne*, nel testo in cui l'abbiamo, è quale fu pubblicata a Firenze nel 1600, ma è probabile che il Rinuccini l'abbia più volte ritoccata prima che essa raggiungesse l'assetto definitivo, tra la prima rappresentazione avvenuta nel 1594, con musica di Iacopo Peri, e la quarta, del 1597. Oltre che dal Peri, fu musicata da Iacopo Corsi, da Giulio Caccini e da Marco da Gagliano, ma solo la composizione di quest'ultimo ci è rimasta intera, e un frammento di quella del Corsi. Come si spiega questa fortuna della *Dafne*, che è poco più di un abbozzo, presso i musicisti dell'epoca? « La risposta non è difficile » — ci dice il Fassò —: i musicisti, agli albori del melodramma, sentivano la suggestione emanante dalla malinconia lene dei versi del Rinuccini, e li leggevano e li ammiravano e li studiavano a gara, quasi a sorprendervi il segreto del misterioso tessuto melodico su cui parevano fioriti ». È una ipotesi molto suggestiva, ma che ha bisogno di essere chiarita e integrata con quanto afferma il Ronga nelle sue illuminanti pagine sulla nascita del melodramma. « Il Rinuccini » — dice il Ronga — « è l'unico poeta presente nel gruppo che in un primo tempo, tra il 1576 e il 1582 circa, si riunisce in casa di Giovanni Bardi conte di Vernio, e in un secondo tempo in quella di Iacopo Corsi ». È la famosa Camerata fiorentina, di cui fanno parte, tra gli altri, Vincenzo Galilei, Iacopo Peri e Giulio Caccini, e che ha dato il primo e potente impulso a quel profondo rinnovamento dello stile musicale a cui è strettamente legato il sorgere del melodramma e il tramonto della polifonia vocale. Il fatto straordinario è che mentre in letteratura prende l'avvio, per tutto un secolo, il gusto del concettismo che ama i fuochi d'artificio della forma per sopperire alla povertà di sentimento e alla carenza di grandi ideali nell'ispirazione, nell'arte musicale, invece, dice, come meglio non si potrebbe, il Ronga « alla ricchezza, allo sfarzo anzi, della polifonia segue nei primi anni del Seicento un impoverimento di mezzi che s'accompagna a una ricerca talvolta ansiosa di nuove vie: quelle nuove vie che condurranno all'espressione lirica e soggettiva dell'anima moderna ».

Fu una felice congiuntura che queste nuove esigenze di un'arte musicale che non volesse dilettarsi solo di astrazioni stilistiche, come avveniva spesso nella musica polifonica, e aspirasse, invece, ad esprimere sentimenti, trovasse nella melodiosa poesia del Tasso un modello insuperabile di testo poetico da seguire. E non importa, rileva acutamente il Ronga, « che altri poeti o verseggiatori prevalessero sul Tasso: i testi, non esclusi quelli del Petrarca, furono intonati secondo una lettura che ben si può dire tassesca ».

Il Rinuccini intuì questi nuovi bisogni dei musicisti della Camerata, e mise a loro disposizione la sua opera di poeta che si muove nel-

l'orbita tassesca, ma con tale disinvolta attenuazione, da rendere più franca e più aperta l'adesione del musicista. La *Dafne* è la prima prova del Rinuccini, e risente di incertezze nella saldatura dei vari momenti della rappresentazione scenica, ma per i musicisti è finalmente un testo poetico tutto per loro, composto appositamente per essere musicato secondo le esigenze del nuovo stile. Nelle opere successive, *Euridice* e *Arianna*, la tecnica teatrale è più progredita e anche il respiro dell'azione è più ampio e più vario. Il Fassò mostra una evidente predilezione per la *Dafne*, che nella sua brevità rivela un tono poetico più coerente e meno divagato, ma la tenue poesia del Rinuccini è monocorde, ispirata al motivo elegiaco, come aveva rilevato il Momigliano e conferma ora il Fassò, e lo troviamo realizzato nella *Dafne*, come nell'*Euridice*, nell'*Arianna*, nel *Narciso*. Solo che, nelle opere che seguono la *Dafne*, il quadro scenico più ampio e l'intento di una costruzione tecnicamente più scaltrita disperdono alquanto l'intensità del motivo poetico, che invece nella *Dafne* appare più concentrato.

Il dramma pastorale è rappresentato dal *Pastor fido* del Guarini, e dalla *Filli di Sciro* del Bonarelli. L'obbiezione di carattere cronologico per il *Pastor fido*, la cui composizione fu cominciata nel 1580, e la prima stampa è del 1589, non è ignorata dallo stesso Fassò che giustifica l'appartenenza di quest'opera al teatro del Seicento, piuttosto che a quello del Cinquecento, con la ragione che tale opera « per i suoi caratteri intrinseci — in particolare per il sentimentalismo sensuale che lo ispira — deve dirsi opera secentesca ». Il Fassò è un competente specifico della poesia del Guarini, di cui ha curato recentemente una bella edizione (*Opere* di Battista Guarini, Utet, Torino, 1950), e un finissimo interprete e commentatore dell'*Aminta* del Tasso, modello per il Guarini e per gli altri autori di drammi pastorali. Di gran peso è, quindi, la sua particolare caratterizzazione del *Pastor fido* come opera secentesca; tuttavia, non mancherebbero dei buoni motivi, oltre quelli cronologici, per lasciarla al suo tempo naturale.

La *Filli di Sciro* ebbe una gran fortuna nel Seicento e anche nel Settecento, per l'interesse che suscitava il caso non comune di una giovane donna che è presa d'amore, contemporaneamente, per due uomini. Che qua e là, in questo dramma pastorale, ci sia qualche tocco delicato non si può negare, ma nel complesso è di una prolissità stucchevole. Il Fassò ha gusto troppo esercitato nella poesia pastorale per non notare i difetti, ma è generoso nel rilevare i pregi (« E proprio come il *Pastor fido*, la pastorale del Bonarelli, nata nelle corti per le corti e le accademie, è un fiore di serra che ha serbato e serba colori ben fusi, e una sua fragranza ancora capace di raggiungere il nostro cuore »), e pensa che dei buoni frutti potrebbe raccogliere « chi si accingesse a darci della *Filli* quel commento estetico che ancora

manca ». Saremo pronti a ricrederci quando verrà fuori questo auspicato commento.

Per la tragedia il Fassò ha scelto *La reina di Scozia*, *Iudit* e *Adelonda di Frigia* (quest'ultima è una tragicommedia) di Federico della Valle, e *Aristodemo* di Carlo de' Dottori. Sul valore poetico dell'opera del Della Valle, il Fassò conferma in pagine acute e chiarificatrici il giudizio positivo del Croce, a cui spetta il merito della scoperta di questo autore, e del Momigliano; per l'*Aristodemo* ha ragione di essere d'accordo col Croce; e di dissentire dal Momigliano che effettivamente non riuscì a penetrare nel vero spirito che anima la tragedia, specialmente per la figura di Merope, personaggio delicatamente accarezzato dal sentimento e dall'immaginazione dell'autore.

Quasi contemporaneamente al volume del Fassò sono state pubblicate presso il Mondadori *Tutte le opere* del Della Valle, a cura di Pietro Cazzani (settembre del 1955, mentre il volume del Fassò è del gennaio 1956). Il Della Valle pubblicò nel 1627 in unico volume a Milano, presso l'editore Malatesta, le due tragedie *Iudit* e *Ester*, e l'anno successivo, presso il medesimo editore, *La reina di Scozia*. Al testo di tali edizioni originali si sono attenuti gli editori moderni: il Croce, che nel 1930 pubblicò *La reina di Scozia* nella « Nuova scelta di curiosità inedite o rare » dell'editore Zanichelli di Bologna; il Filosa, che nel 1939 pubblicò le tre tragedie nella collana degli « Scrittori d'Italia » del Laterza; e ora il Cazzani e il Fassò. Non esistono, quindi, problemi sulla correttezza e l'autenticità del testo definitivo, ma sarebbe interessante potere avere a disposizione il testo di redazioni anteriori a quella definitiva. Purtroppo, un manoscritto della *Iudit*, che conteneva una prima redazione, è andato distrutto durante l'incendio della Biblioteca dell'Università di Torino, al principio del nostro secolo. Dell'*Ester* si ha un manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Torino, mutilo e con bruciature varie, recentemente restaurato. Non sono molte le varianti rispetto al testo della stampa, e già il Filosa ne aveva dato l'elenco, che ora nell'edizione del Cazzani risulta alquanto più nutrito. Per *La reina di Scozia*, il Croce aveva segnalato nel 1936 l'esistenza di un manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, contenente una redazione diversa da quella della stampa del 1628, e il Filosa annotò le differenze nella sua edizione. Più recentemente è stato scoperto nella Biblioteca Civica di Bergamo una redazione della tragedia diversa da quella del manoscritto di Napoli e dall'altra della stampa (cfr. Bruno Baldis, *Di una nuova redazione manoscritta della tragedia « La Reina di Scotia »*, in *Aevum*, luglio-agosto 1952).

Le due redazioni manoscritte, che il Fassò non ha pubblicato nel suo volume, dato il carattere della collezione a cui esso appartiene, figurano a confronto, per più di cento pagine, nell'edizione del Cazzani. Il manoscritto di Bergamo porta la data 1 gennaio 1591, quello di Napoli, la data 1 gennaio 1595. La coincidenza del 1° gen-

naio è alquanto sospetta per il Cazzani che, tuttavia, ritiene che il manoscritto di Bergamo è anteriore all'altro, e che tutti e due sono autografi (secondo il Baldis il manoscritto di Bergamo è un apografo). Gli elementi interni di stesura, che il Cazzani adduce come prova di redazione anteriore del codice di Bergamo rispetto a quella del codice di Napoli, sembrano valide, e non fa ostacolo il fatto che il Della Valle, per la stesura definitiva quale risulta dalla stampa, abbia mantenuto ora il testo della redazione di Bergamo, ora quello della redazione di Napoli. Ci auguriamo che qualche studioso del Della Valle sia incoraggiato dalla pubblicazione delle due redazioni manoscritte per indagare sui motivi d'arte, o psicologici, o stilistici che condussero il Della Valle della prima redazione alla seconda, e da tutte e due alla terza definitiva.

Per la tragicommedia *Adelonda di Frigia* le condizioni del testo sono meno sicure di quello delle tragedie, perché fu trascurata dall'autore che forse non ci rimise più le mani dal giorno in cui fu rappresentata a Torino nel novembre del 1595. Fu pubblicata, poco tempo dopo la morte dell'autore, dal nipote Federico Parona, nel 1629, con un testo lacunoso e pieno di errori. Il Fassò ha fatto un'attenta revisione del testo, intervenendo quasi sempre opportunamente. Meno sicuri ci paiono gl'interventi del Cazzani. Citiamo le più notevoli differenze fra le due edizioni:

Atto I, 31-33. E ben conviensi se dal cielo abbiamo
il principio. È natura che dal cielo
abbian principio l'opre.

Così il Fassò, con un testo evidentemente più perspicuo di quello che ci dà il Cazzani (... *il principio a natura*...).

— 181. *A me fia grave* del Fassò è senz'altro preferibile a *A me sia grave* del Cazzani.

— 225. Il Fassò mantiene nel testo la lezione della prima stampa, e mette in nota la probabile correzione (*Che è questo però che sì ti affanna*), con l'aggiunta di *sì*. E così opportunamente corregge il Cazzani.

— 457-59. Tal fortuna due dì ci trasse intieri,
e la notte seguente in fino a l'alba,
che sanguigna ci apparve, ahimè, condusse.

Così il Fassò, ma più attendibile ci pare il testo del Cazzani (...*infin che l'alba*...).

— 517. Ci pare che si debba leggere col Cazzani *chi venga* invece di *che venga*.

Atto II, 2. Opportuna la correzione del Fassò in *ci vedi*, invece di *ci vede*.

— 107-109. Il testo risulta assai più perspicuo con la punteggiatura del Fassò:

. . . . . o qui condotti,
da poco saggia voglia o da fortuna,
a terra dove avranno i passi vostri
cruda meta, e riposo aspro ed eterno!

Il Cazzani mette punto esclamativo dopo *fortuna*, e virgola dopo *eterno*.

— 141. Il Fassò legge opportunamente *è ben che*, invece di *e benchè*.

— 216. Più perspicua la lezione del Fassò con *volgiamo*, invece di *volgano*.

Atto III, 68. Ci pare preferibile la lezione del Cazzani (*chi mi conforti* invece di *che mi conforti*).

— 252. È da leggere col Fassò *quando*, invece di *quanto*.

— 341. Il Fassò corregge opportunamente *odiato* in *odiando*.

Atto IV, 62. Il Fassò mantiene nel testo un verso ipermetro (*che possa aver uomo ben nato. Dimmi quale*). Soddisfacente la riduzione del Cazzani: *... uom ben nato. Di' quale*).

— 342. Il Fassò corregge opportunamente *altro* in *alto*.

— 415. Esatta ci pare la lezione data dal Fassò (*in queste porto*) contro *in questo porto* del Cazzani.

— 419-20. Più perspicua la lezione del Fassò (*... le contese | finirò; se tu preghi, anco la vita*). Il Cazzani legge: *Con contese | finirò, se tu preghi, anco la vita*.

— 653. Preferibile la lezione del Fassò (*di chi ami*) a quella del Cazzani (*dichiari*).

Atto V, 70. È preferibile il testo del Fassò (*la mortal condizion che indarno spera*) a quello del Cazzani (*la mortal condizion: chè indarno spera*).

— 92. È preferibile *lavar* del Fassò a *levar* del Cazzani.

— 116-20. I personaggi che parlano sono evidentemente Orizia e Adelonda, secondo il testo del Fassò; e non Orizia e Antiope.

— 145. Opportunamente il Fassò corregge *altro* in *alto*.

— 195. Forse non è necessaria la correzione del Fassò (*è disonor: venite tutte, dico*) al testo della prima stampa che il Cazzani mantiene (*e vostro disonore. | Venite tutte, dico*).

— 277-80. Ottimo ci pare l'intervento del Fassò:

. . . . . Natura amici
vi fece: è ben che l'amistà confermi
benigna legge, e ad amar s'impari,
ed a l'amor s'avvezzi.

Il Cazzani mantiene il testo della prima stampa (*... vi fece, e benchè ... e a la morte avvezzi*).

— 301. La prima stampa dà un verso ipermetro e senza senso (*E per non saper l'error, non ti discolpi*), che il Fassò corregge opportu-

namente (*e il non saper l'error non ci discolpi*). Il Cazzani rimedia all'ipermetria correggendo, come il Fassò, *e per non*, con *e il non*, ma mantiene *ti*.

Sia nell'edizione del Fassò, che in quella del Cazzani, sono pubblicati anche gli *Intermedi* dell'*Adelonda*, i cui versi ci sono stati conservati, insieme con le musiche di Pietro Venoli, in un codice della Biblioteca Nazionale di Torino (Qm IV, 58). Una prima redazione degli *Intermedi* si trova nel codice 298/10 della Biblioteca Reale di Torino, e anche questo testo è pubblicato dai due autori.

Il Cazzani aveva pubblicato per la prima volta i due testi nel 1953 (*Questioni Dellavalliane*, nel numero speciale della rivista *Convivium*, in ricordo di Carlo Calcaterra), e il Fassò vi aveva dedicato un saggio (*Gli intermedi dell'Adelonda*), pubblicato in « Rendiconti dell'Ist. Lomb. di scienze e lettere », vol. LXXXVIII, 1955, e accolto nel volume dello stesso Fassò *Dall'Alighieri al Manzoni* (Saggi raccolti a cura dei discepoli, Firenze, Le Monnier, 1955). In questo saggio il Fassò dà un testo più corretto di quello pubblicato dal Cazzani, e sostiene con buoni argomenti l'ipotesi che gli *Intermedi* siano frutto della collaborazione fra il Della Valle e il Duca Carlo Emanuele I.

Tre gustose commedie dialettali (*La Tancia* di Michelangelo Buonarroti il giovane, *I consigli di Meneghino* di Carlo Maria Maggi, e il *Cont Piolet* di Carlo Giambattista Tana) chiudono la scelta del Fassò che ha provveduto anche alla traduzione del testo dialettale milanese della commedia del Maggi, e di quello piemontese del *Cont Piolet*. Quest'ultima commedia è entrata ormai di diritto, dopo il noto saggio del Croce, nel patrimonio delle opere che meritano un giudizio positivo nel quadro della letteratura del Seicento, e bene ha fatto il Fassò ad agevolarne la diffusione includendola nel suo volume.

I tre scenari della commedia dell'arte (*Il dottor Bacchettone*, *Convitato di pietra*, *Le metamorfosi di Pulcinella*), che costituiscono una apposita appendice del volume, non si leggono senza malinconia, pensando ai successi strepitosi che premiarono, per secoli interi, la bravura dei nostri attori della commedia dell'arte. Ci pare di avvertire un disappunto anche nel giudizio del Fassò: « Ma purtroppo nè gli scenari, nè i repertori possono oggi consentirci di ricostruire, sia pure approssimativamente, una commedia a soggetto come opera di poesia. Con tali documenti, e con le testimonianze dei contemporanei, si riesce al più a tracciare una storia del costume e della tecnica teatrale; come letteratura essi non ci dicono nulla. E allo stesso risultato negativo conduce ovviamente ogni indagine sull'arte interpretativa dei comici più famosi. Nessuno degli scenari, o dei repertori, potrà mai farci sentire la voce maliosa di Isabella Andreini, creatrice della maschera che ebbe il suo nome; o quella spassosa dell'*Arlecchino* Biancolelli, o quella pungente di Tiberio Fiorelli, inventore di *Scaramuccia* ».

VINCENZO PERNICONE.

RINALDO BOLDINI. — *Gian Giacomo Bodmer e Pietro di Calepio. Incontro della « Scuola svizzera » con il pensiero estetico italiano.* — Milano, Società ed. « Vita e pensiero », 1953, in-8°, pp. 96. (Università Cattolica del Sacro Cuore. Saggi e ricerche, N. S., vol. V).

È noto per uno studio del principio di questo secolo, di Leone Donati, e più forse per l'ampio riassunto che di quello studio fece, discutendone, il Croce, l'episodio delle relazioni epistolari fra il critico svizzero Johann Jacob Bodmer e il nostro Calepio, autore del *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1): ma dopo quegli studi e dopo il libretto del Quigley, *Italy and the rise of the new school of criticism in the 18° century* (2), nel quale il Calepio ha una parte dominante e che riporta un saggio delle lettere dei due critici (trascritte, a dire il vero, specie quelle in italiano, molto infelicemente), non v'era stato chi si sentisse invogliato a un esame sistematico di quel carteggio, anche se più d'una volta esso è stato ricordato in lavori sul Bodmer o sulla critica settecentesca, e talora con osservazioni importanti sui problemi che vi si dibattono — penso sopra tutto a quanto ne scrive l'Antoni nel cap. dedicato al Bodmer nella sua *Lotta contro la ragione* (3). Quell'esame ora ha condotto con molta accuratezza e buona preparazione il B., che, consapevole dell'importanza di quest'incontro italo-svizzero nella storia del nuovo pensiero estetico europeo, ha di proposito, sono sue parole, « circoscritto la sua ricerca alle relazioni epistolari fra i due critici e a quelle opere che con l'epistolario appaiono in diretta relazione », rinunciando per ora a una più ampia trattazione dell'efficacia dell'estetica italiana sull'estetica tedesca. Nel frattempo egli prepara, così ci annuncia, un'edizione di quel carteggio, vale a dire delle settanta lettere del Calepio al Bodmer e delle poche di quest'ultimo salvate dalla dispersione (4): come si sa, fino ad ora del carteggio, che si svolse dal 17 novembre 1728 al 17 settembre 1761, non si conosceva (a parte le lettere riportate dal Quigley) se non

---

(1) L. DONATI, *J. J. B. und die italienische Literatur*, in *J. J. B. Denkschrift zum CC Geburtstag*, Zürich, 1900, pp. 243-312; B. CROCE, *L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca*, rist. in *Problemi d'estetica, ecc.*, Bari, 1940, 3ª ed., pp. 373-82.

(2) Perth, 1921. Il libretto del Q. doveva essere il saggio di una più vasta opera, che l'aut. non ha poi dato, avendo abbandonato gli studi: la sua tesi è stata ripresa con maggiore moderazione da J. G. ROBERTSON, *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the XVIII^th Century*, Cambridge, 1923.

(3) Firenze, Sansoni, 1942, pp. 21-8.

(4) L'edizione sarà condotta sulle copie fotografiche conservate nella Biblioteca Centrale di Zurigo, perché gli originali delle settanta lettere del Calepio donati dalla Svizzera all'Italia, sono andati (incredibile ma vero) smarriti.

quell'estratto che nel 1736 aveva curato lo stesso Bodmer, pubblicandolo col titolo di *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*, un libretto (poco accessibile e generalmente noto soltanto per le citazioni del Donati) che ha un suo peso e un suo significato nella lunga e complessa discussione sul gusto, fondamentale per l'estetica settecentesca.

Potremo quindi seguire l'interessante dialogo, speriamo fra breve: ma di esso abbiamo già ora con frequenti citazioni il commento continuato del B., che, dopo una presentazione dei due letterati e le notizie sull'occasione del loro commercio epistolare, discorre in tre capitoli distinti dei temi principali discussi nelle lettere, il concetto di « gusto » e di « buon gusto », il problema del « diletto » e della « purgazione » nella tragedia, e quello infine della fantasia e delle relazioni fra verisimile e meraviglioso, vale a dire i problemi essenziali dell'estetica del primo Settecento. Sui quali problemi la posizione del Calepio sembra essere sempre, inizialmente almeno, più avanzata di quella del Bodmer, insistendo egli sull'immediatezza del gusto, sul diletto della tragedia che soltanto ha origine dall' « artificioso eccitamento della compassione », non già, come pareva al Bodmer, dalla riflessione sulla buona riuscita dell'imitazione poetica, poiché « la riflessione sola non può cagionare piacere sensibile, che nasce solo dal compiacimento delle passioni secondate, e il dolce pianto che non può derivare da diletto che puramente è spirituale, ma conviene che nasca dalla soave commozione de' sensi »; parimenti il piacere che ogni descrizione poetica suscita in noi, non può derivare, per il critico italiano, da una comparazione intellettuale con l'oggetto rappresentato o da una riflessione sui mezzi adoperati dal poeta per ottenere la somiglianza con un ente reale o la verisimiglianza di un oggetto immaginato. « L'istantaneo contento che sentiamo, egli afferma, non può essere prevenuto da tali ragionamenti »; altrimenti, se così grande dovesse essere il compiacimento di esercitare il proprio giudizio sulla somiglianza tra l'opera d'arte e la realtà rappresentata, ben maggiore, ma non di diversa natura, dovrebbe essere quella che ci danno le dimostrazioni matematiche. Altra è l'origine del diletto; altro carattere ha l'immaginazione e del poeta, che per essa raggiunge la verisimiglianza, e del lettore, che ne prova un caratteristico godimento. « Io direi dunque, scrive il Calepio, che essendo le descrizioni ben conformi alla natura muovono l'immaginativa con la forza medesima che l'oggetto naturale, per lo che l'animo ritrova negli scritti di che ricrearsi, non pure come gode nell'uso dei sensi, ma molto più ». Il B. ritiene che queste osservazioni, con cui il Calepio tentava di confutare affermazioni del trattato bodmeriano del 1727 sull' « Immaginazione », abbiano avuto parte notevole, insieme con la lettura di quei trattatisti italiani di cui è frequente menzione nel carteggio, il Muratori sopra tutto, ad attenuare il rigido intellettualismo di quel primo trattato, avviando

il Bodmer alla nota difesa del meraviglioso poetico, oggetto dell'altro suo scritto « Sul meraviglioso e la sua relazione con il verisimile », ideato nel 1730 e pubblicato nel 1740 — una data, per la difesa del Milton e della fantasia poetica, nella storia della critica e della poesia tedesca. Allora egli scriverà, difendendo il Milton contro certe critiche dell'Addison: « Voglio solo ricordare che qui non si deve cercare che la verità poetica; basta che queste cose sembrino vere ai sensi e all'immaginativa, anche se non lo sono secondo il giudizio puramente intellettuale »; e più avanti: « Il poeta non si preoccupa del vero dell'intelletto, perché compito suo è solo di vincere la fantasia; gli basta il verisimile che è verità sotto certe condizioni e che essendo basato sulla testimonianza della fantasia è vero in quanto sono veraci i sensi e la fantasia stessa ». Nei quali passi il B. giustamente avverte l'influsso del pensiero muratoriano, recando citazioni significative della *Perfetta poesia*.

Perché, si può osservare, il dialogo col Calepio fu per il Bodmer un dialogo con tutta la critica italiana; e col Calepio, da lui non conosciuto mai di persona, egli si trattenne per tanti anni così volentieri in uno scambio epistolare e ne seguì con tanto interesse il lavoro e le meditazioni, facendosi editore dell'opera maggiore, il *Paragone* (1), in quanto sentì in lui il rappresentante di quella critica e di quella cultura, nella quale aveva cercato fin dai primordi dell'opera sua un ausilio e un sostegno a una più sicura comprensione della poesia, alla rivendicazione del suo peculiare valore contro l'arido razionalismo dello pseudo-classicismo germanico, al rinnovamento che voleva promuovere della letteratura tedesca. Soltanto rifacendosi, al di là delle formule, in cui si era dogmaticamente fissata la dottrina del classicismo nella Francia razionalistica, pigramente ripetute in Germania, al discorso intorno alla poesia svoltosi in Italia sin dal Cinquecento e ripreso di recente con nuovi interessi e nuovo vigore speculativo dai trattatisti e critici dell'Arcadia, gli era parso di poter dare un più saldo fondamento al discorso suo: tanto più opportuno gli si era offerto come interlocutore il gentiluomo bergamasco, il quale aveva steso allora l'articolo sul carattere degli italiani e attendeva a una revisione delle moderne poetiche teatrali d'Italia e di Francia, ispirata ad un razionale e moderato aristotelismo. E il Calepio da

---

(1) *Paragone della Poesia Tragica d'Italia con quella di Francia*, con la *Giunta toccante le tragedie di M. de la Motte*, Zurigo, 1932. (Il volume non reca il nome dell'autore); una seconda ed. postuma (Venezia, 1770) reca dopo il titolo l'indicazione « con l'*Apologia di Sofocle* »; senonché, come opportunamente avverte il B., invece di quello scritto seguono il *Paragone* altri scritti polemici, evidentemente sostituiti all'*Apologia* quando il frontespizio era già tirato. Come altri scritti del Calepio, l'*Apologia di Sofocle* si conserva con le altre carte in possesso del Bodmer nella Biblioteca di Zurigo: essa non offre, ci dice il B., grande interesse, e tratta esclusivamente delle critiche all'*Edipo Re*, che si leggono nella prefazione del Voltaire al suo *Oedipe*.

parte sua fu egli pure stimolato da questo incontro a chiarire e approfondire i suoi principi estetici: ne è venuta, ed è qui la parte essenziale e più veramente importante del carteggio, la discussione sul gusto. Nella quale l'uno e l'altro dei due interlocutori difendeva un'esigenza legittima: ché di fronte al Calepio e alla sua rivendicazione dell'immediatezza del piacere estetico, dei valori sensibili o sentimentali della poesia, aveva pure una ragion d'essere la riluttanza del Bodmer, quella sua « posizione estremamente intellettualistica » (così la definisce il B.), per la quale egli riteneva, come scrisse nella prefazione al carteggio, che accettare l' « impressione sensibile » come criterio di giudizio nelle « opere di eloquenza », rinunciando ai « principî intellettuali », significasse « abbandonare in balia del capriccio, della moda, dell'invidia, di ogni sorta di passioni ed affezioni dell'anima anche i migliori autori ». Si trattava per il Bodmer di difendere la serietà e la dignità della poesia (1), non perciò di un atteggiamento puramente e negativamente retrivo: e la sua stessa resistenza, il suo ancorarsi ai « principî intellettuali », alla « riflessione », invitavano il critico italiano a formulare « un'idea, per usare le parole del B., della percezione estetica come atto intermedio tra sensazione puramente sensibile e conoscenza puramente intellettuale ». Forse quest'idea non è così « chiara e definita » come sembra al B. (il quale del resto ha illustrato assai bene, con senso di equilibrio e misura, il dibattito, se pur non ha valutato adeguatamente il valore della posizione del Bodmer), ma più di questa o quella conclusione, sempre approssimativa e provvisoria, ha importanza tutta la discussione, che pone in luce l'intrinseca difficoltà del problema ed è perciò un documento da cui non si può prescindere quando si traccia la storia del concetto di gusto nel pensiero del Settecento.

Sarà piuttosto da chiedere, riconosciuta l'importanza dello sforzo del Calepio di svilupparsi dalle strette dell'intellettualismo e far valere, anche indipendentemente dal Du Bos, il valore essenziale per la poesia del « sentimento », della « commozione degli affetti da cui proviene l'assenso dell'intelletto per una via diversa dalla ragione », quale riflesso abbiano questi spunti teorici sui suoi giudizi critici: e meglio si vedrà, raffrontandolo appunto al Bodmer, quanto ristretta sia la cerchia e la capacità di sviluppo del suo pensiero. Il Bodmer, pur nella sua prudente cautela, riprendendo e svolgendo idee e motivi della critica italiana, giungerà, mosso da un interesse vero, estetico insieme e morale, a scoprire la poesia del Milton, di Dante, dell'antica epopea germanica. Quel che al Calepio manca è una simile vasta sfera d'interessi e perciò il suo lavoro si esaurisce in un ragionamento alquanto arido intorno a pochi concetti: egli saprà aver ragione facilmente delle interpretazioni sforzate e uni-

(1) Su questo punto cfr. ANTONI, op. cit., p. 26: l'Antoni trascura però (anche perché meno interessa il suo assunto) le ragioni del Calepio.

laterali che il Corneille a giustificazione dell'opera propria aveva dato del concetto aristotelico della tragedia, opponendo a quelle e ad altre interpretazioni anguste e limitatrici una sua propria, meno disforme dalla lettera e dallo spirito di Aristotele, in cui dà particolare rilievo alla indissolubilità di « compassione » e « terrore » nell'attuazione della catarsi tragica, e se ne varrà come uno dei fili conduttori del suo *Paragone* fra il teatro italiano e francese, un libro che per la materia presa in esame, per la spigliatezza del discorso, per il riconoscimento di esigenze proprie al pubblico moderno, si distingue dalle poetiche cinquecentesche, pur serbandone sostanzialmente i criteri ed i metodi; ma assai poco di suo saprà dire sul valore effettivo delle singole opere e sopra tutto sui capolavori del Corneille e del Racine, che, quali siano le riserve talora anche giuste del *Paragone* su questo o quell'aspetto, su questo o quel punto, rimangono intatte, e di tanto la sovrastano, dalla sua critica. Manca infatti sempre in quel libro un giudizio unitario sulle singole tragedie: lo riconosce il B., adducendo a difesa del suo autore che non del solo Calepio, ma di tutta la critica classicistica è propria la mancanza di una considerazione unitaria dell'opera poetica. Non a torto: senonché nel Calepio per l'impostazione del libro, che esamina partitamente il soggetto, la trama, i caratteri, l'elocuzione, ecc. per assegnare un punto di merito o di demerito alle varie opere, commendevoli per un rispetto e per un altro biasimevoli, quel difetto è fortemente accentuato e non mai, o se si vuole ben di rado, corretto da un senso vivo della poesia e dall'ammirazione per un'opera poetica che faccia superare al critico, come avviene invece in altri, i limiti intrinseci a quelle partizioni. Ricordiamo che persino dell'*Antigone* di Sofocle egli non poteva del tutto approvare il soggetto e che, per difendere la « massima generale dell'arte » da lui stabilita, alla quale in qualche parte sembrava non si conformasse quella tragedia, giungeva a scrivere in una lettera al Bodmer, che il difetto non era della massima « ma dell'azione particolare, la quale non è capace di tutte le buone circostanze, così nelle matematiche se le figure non corrispondono alle dimostrazioni non è mancanza della scienza ma della materia non esatta » (1). Tanto maggiore importanza venne ad avere per lui l'idea della perfetta tragedia, ossia quella che egli se ne era formata, che non le opere tutte già composte. Né fuor di luogo ci sembra il monito di Scipione Maffei nell'articolo dedicato al *Paragone* calepiano: « Converrebbe che chi si fa giudice di poesia spirito poetico avesse, per cui gustasse le bellezze tutte e le finezze e le grazie della natura e dell'arte; poiché per altro imbevuto solamente di studiate e scolastiche regole ai più be' passi sarà insensibile talvolta... (2) ».

---

(1) QUIGLEY, op. cit., p. 132.
(2) *Osservazioni letterarie*, Verona, 1737, t. I, p. 269.

Il B. osserva pure per difendere l'autore del *Paragone* dalla taccia di moralismo, che in realtà la moralità richiesta dal Calepio è concepita come fattore necessario all'effetto della tragedia, ossia ai sentimenti di compassione e di terrore, e perciò non più elemento estrinseco all'opera drammatica, bensì elemento indispensabile all'emozione psicologica che quell'opera deve realizzare. Ed è la sua, osservazione assai fine ed anche appropriata per più d'un luogo: senonché troppe altre volte nel Calepio la moralità sembra risolvere in sé e annullare la poesia come suo unico fine, ed egli potrà dichiarare di preferire l'*Eneide* all'*Iliade* perché « molto meglio di Omero Virgilio dimostrò nel suo Enea il modo di esercitare sì le virtù belliche che le civiche » e, come Omero non aveva fatto, « assai bene distinse le proprietà delle virtù per cui intendeva esaltare il suo eroe dalle adulterine con cui vien mascherato il vizio »: e, esplicitamente, in una lettera al Bodmer, fonderà la distinzione fra l'arte storica e l'arte poetica sul loro diverso compito, spettando alla prima l' « istruire del vero » e all'altra il « guidare per mezzo delle favole al buono », poiché l'una « espone la verità naturale », l'altra « induce artificialmente al vero morale », e per questo la poesia « non deve tanto pingere le vicende degli uomini nella forma in cui succedono quanto nella maniera in cui possono avvenire giovevolmente » (1). Anche in questo caso si può osservare che il moralismo, al pari dell'intellettualismo, non è del Calepio solo, ma di tutta la critica del tempo suo: ma in lui, mi sembra, esso grava più pesantemente sulla valutazione estetica che non, per non dire del Bodmer, nel Muratori, in quanto gli faceva difetto, come si è accennato, un vivace interesse per opere di poesia in concreto, che lo avrebbe indotto a tentare una concezione meno rigida e più comprensiva, sia pure a costo di un compromesso, come quello del Muratori, speculativamente discutibile ma pure importante per la riconosciuta necessità di conciliare diverse esigenze e per la relativa autonomia concessa al giudizio estetico.

Anche sarà da aggiungere che in lui si avverte ben più che in altri critici del tempo il limite intrinseco ai motivi nuovi e rinnovatori nello studio della poesia e dei poeti, che si son notati nella critica arcadica, voglio dire un'esperienza di vita che induceva a mantenerli su di un piano di pura letteratura e così ne impediva un più ampio sviluppo e un maggiore approfondimento: sappiamo, per non uscire da questo carteggio, che la critica del Bodmer non è un fatto puramente letterario, intimamente connessa com'è a una nuova coscienza civile e nazionale, e ben conosciamo l'apporto che gli ideali e la temperie dell'illuminismo avrebbero recato allo sviluppo della critica nostra. Ma anche nell'età dell'Arcadia la critica e la teoria della

(1) *Paragone*, ecc., Venezia, 1770, pp. 78 e 354; QUIGLEY, p. 128.

poesia di un Gravina e di un Muratori non può essere disgiunta dal resto dell'opera loro, dal proposito di un rinnovamento coerente e sistematico della nostra cultura: il Calepio, per quanto colto, per quanto versato nelle discussioni del tempo e del passato intorno alla poesia, per quanto acuto anche e capace di ragionare con la propria testa, non fu se non un gentiluomo dilettante, confinato nell'ambito di alcune idee e di alcuni motivi, non certo uno studioso atto a promuovere un rinnovamento nella critica e nella letteratura. Per questo non gli assegnerei nella critica italiana del primo Settecento quella parte preminente che gli assegna il Quigley (1), per il quale nessun altro ha tanta importanza nella formazione della critica moderna che riconosce le sue origini nell'opera dei critici di quel tempo, anche se egli si riferisca non tanto all'Italia, dove non grande fu la risonanza dell'opera calepiana, quanto al mondo germanico, dove trovò attenti lettori, come gli scriveva il Bodmer in una lettera del 1739, mentre ancora gli si proclamava « il più devoto dei suoi proseliti nell'arte tragica »: « À cette occasion, proseguiva, il faut que je vous apprenne, Monsieur, que vous en avez bon nombre en Allemagne particulièrement à Leipzig, et à Hambourg, que votre brave, et solide traité de *Paragone* vous a gagnés » (2). La fortuna sua in Germania si spiega con le condizioni della cultura tedesca, che non possedendo una tradizione di studi retorici e poetici come l'Italia, trovò nel Calepio un interprete moderno di quella tradizione, e nel suo *Paragone* un avviamento alla speculazione intorno alla poesia e argomenti per la polemica contro il teatro francese in favore del nuovo teatro nazionale. Così era stato per il Bodmer, così sarà per il Lessing: ma nella storia della critica italiana egli resta figura episodica e laterale, importante sopra tutto per questo incontro italo-germanico, per questo colloquio col Bodmer, che lo portò con le lettere sul gusto a dare il meglio di sé medesimo.

Non modificherà radicalmente, io credo, questa valutazione, ma certo aggiungerà più d'una nota alla nostra conoscenza del Calepio, l'edizione che speriamo prossima di questo carteggio. Forse potremo spigolarvi spunti critici notevoli, come il giudizio, riportato dal B., sul *Morgante*, poema nel quale per il fine non serio ma giocoso che l'autore si è proposto, « non si debbono biasimare più cose che sarebbero altrove intollerabili », essendo anzi « pregio dell'opera certi inverisimili e certe irregolarità »: la lingua stessa, pensa il Calepio, è « tanto adatta che la bassezza del dire diviene in quella sovente una grazia », un giudizio che è da ricordare per la storia della fortuna del Pulci e in ispecie come testimonianza di una corrente del gusto dell'età arcadica, basti pensare al Baretti e a Carlo Gozzi,

(1) « *In this modernisation of criticism no writer has such interest and importance as Pietro Calepio* », egli scrive nella prefazione (p. VIII).

(2) QUIGLEY, p. 138.

particolarmente sensibili alla bizzarria pulciana e a quelle grazie linguistiche. Ma non meno di quelli del Calepio riusciranno interessanti i giudizi del Bodmer, attento sempre alle cose nostre e giudice assennato di uomini e di opere. Ricordo, desumendoli dall'edizione del Quigley (poiché il B. non ne fa menzione) il giudizio severo sul Quadrio: «J'ai vu l'ouvrage de ce savant, je lui trouvai une exactitude méchanique, lourdes minucies, une érudition empruntée et certaine timidité qui n'ose pas s'écarter du chemin battu. Aisément on prendrait cela pour un manque (1) d'esprit philosophique»; o quello sul *Newtonianismo* dell'Algarotti, importante come testimonianza dell'impressione di novità suscitata dall'opera di quello scrittore, sul quale per troppo tempo han gravato giudizi arcigni e poco equi, pigramente ripetuti da compilatori. «Je viens de parcourir le *Newtonianisme pour les Dames* par Algarotti. Cet auteur est de tous vos compatriotes, je crois le premier, qui s'est dégourdi de mille préjudices populaires sans se revêtir du caractère des Anglais et des Français, dont il a pris la solidité chez les premiers, et la délicatesse chez les seconds». Né sarà da dimenticare la pagina in cui, rispondendo alle obiezioni di carattere teologico del Calepio a un poema dello Haller, che gli aveva inviato tradotto, viene a parlare con misura e discrezione di certi aspetti della cultura italiana: «Les meilleurs livres tant de philosophie que de théologie des Anglais, des Germains et même des Français sont inconnus en Italie. En Germanie, en Angleterre, en France même chaque petit prêtre, chaque homme de qualité a sa bibliothèque remplie de bons livres. La vérité ne se tient pas cachée dans son puits. Chacun est à même d'examiner par soi-même et avec une liberté, qu'il n'a pas à se reprocher pour un crime, la route qui peut le mener le plus droit et le plus sûr à la felicité eternelle» (2). Non so se nel carteggio vi siano altri accenni alla diversa confessione religiosa dei due corrispondenti: certo anche la pagina sopra citata è una testimonianza dell'interesse vivo del Bodmer per l'Italia, della sua attenzione, simpatica a un tempo e critica, di quanto si pensava e scriveva da noi, che lo indurrà pure ad opporre alle censure del Bettinelli una sua difesa della poesia di Dante. MARIO FUBINI.

---

(1) QUIGLEY: «un marque». Avverto che le trascrizioni del Q. sono più che sospette: correggo questo errore più evidente e qualche scorrettezza ovvia, ma il testo dovrebbe essere riveduto sull'autografo. Fra l'altro due righe che seguono quelle riportate, sempre intorno al Quadrio, risultano incomprensibili per la lezione cervellotica di alcune parole.

(2) QUIGLEY, pp. 140, 139, 142.

Niccolò Tommaseo - G. P. Vieusseux. — *Carteggio inedito* a cura di Raffaele Ciampini e Petre Ciureanu. Primo volume (1825-1834), pp. 244. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.

Di questo Carteggio, proprio per la sua importanza, si tratterà più diffusamente quando ne avremo l'edizione completa; ma già il primo volume merita d'essere segnalato ai lettori come documento tra i più interessanti per la storia della cultura italiana del primo Ottocento. Oltre pochi biglietti senza data del Vieusseux riuniti opportunamente in un'Appendice, sono qui raccolte 192 lettere del decennio 1825-1834, dall'inizio cioè dei rapporti tra i due amici sino a tutto il primo anno dell'esilio francese del Tommaseo. Solo in parte alcune di queste lettere, o meglio frammenti di esse, erano note per merito di uno dei due curatori del *Carteggio*, il Ciampini, che se n'era valso nei suoi vari studi sino al volume dedicato al Vieusseux (Torino, 1953) e a un saggio apparso nella *Nuova Antologia* del novembre 1954 (*Fermezza del Vieusseux e malumori del Tommaseo*), e, nelle parti che riguardano il Manzoni, attraverso il saggio di Michele Barbi, *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel Carteggio del Tommaseo col Vieusseux* (in *Miscellanea di studi critici edita in onore di A. Graf*, Bergamo, 1903). Ma anche le pagine già note, tornando qui, restano meglio chiarite dal vario intreccio d'interessi che strinsero fra loro il letterato dalmata e il suo intelligente editore, e i vari accenni al Manzoni, proprio perché si ripetono come il tema più appassionante per il Tommaseo degli anni milanesi dimostrano come, pur nel vario e dispersivo suo lavoro di giornalista, egli già avesse riconosciuto con chiarezza il valore del grande lombardo. (Si noti poi che qui sono pubblicate tre lettere — nn. 60, 61, 62 — non studiate dal Barbi). E quasi altrettanto converrebbe ripetere per i giudizi sul Rosmini, sul quale invece il Vieusseux si dimostrava ben più cauto.

Non è che in questo decennio di Carteggio non si diano lacune delle quali abbiamo a rammaricarci: la più grave resta la mancanza di lettere dei mesi in cui fu soppressa l'*Antologia*, ed è lacuna che ci sembra di poter spiegare proprio con la gravità della situazione in cui i due corrispondenti vennero a trovarsi. Se infatti il Vieusseux poté avvertire l'amico delle prime serie difficoltà in cui venne a incontrarsi con la Censura granducale per mezzo di lettere abbastanza diffuse, quando i fatti precipitarono le discussioni non dovettero essere per iscritto ma tutte a viva voce. Non tanto però di questa o di qualche altra lacuna ci si rammarica perché ci privino di notizie che già ricaviamo con sufficiente certezza da altre fonti, quanto perché nell'insieme questo Carteggio fornisce anche su fatti noti le informazioni minute, le impressioni dirette, le prime reazioni,

le quali nelle lettere del Tommaseo hanno per di più sovente quell'estro che è di tante altre sue lettere e di pagine del *Diario intimo*. Comunque nell'epoca della collaborazione del dalmata all'*Antologia* sono notevoli oltre che i pareri e i consigli del Vieusseux al suo bizzarro amico e oltre la correzione risentita di qualche sua imtemperanza, giudizi e notizie su questo o quello degli scrittori contemporanei: dal Monti al Giordani, dal Montani al Niccolini, dal Guerrazzi al Lambruschini. Quando poi il Tommaseo dovette lasciare Firenze non meno vivaci dalla sua penna escono ritratti e aneddoti del mondo letterario, e non solo letterario, col quale viene a contatto: si comincia già dalla lettera scritta a Marsiglia il 6-7 febbraio 1834 (lett. 163) con l'arguta descrizione dell'incontro col padre G. B. Spotorno direttore del *Giornale Ligustico* per toccare poi di vari esuli italiani o del Sismondi conosciuto a Ginevra (lett. 165) e arrivare nelle lettere da Parigi alle notizie sul Sainte-Beuve (lett. 182), ai pareri sul Lamennais e al vivace ritratto di Guglielmo Libri (lett. 190). E non diciamo di tanti altri scorci notevoli per la storia letteraria e politica; ma non vorremmo almeno tacere dello scambio d'idee che vi fu tra i due amici quando il Vieusseux sperò di poter fare seguire all'*Antologia* la *Rassegna trimestrale italiana*, sopra tutto per ciò che il Tommaseo, svolgendo una proposta dell'amico, suggeriva circa la ristampa di pagine dei maggiori e minori periodici italiani con l'intento di dare una storia compendiosa del nostro giornalismo letterario, né delle informazioni sulla prima stampa del *Dizionario dei sinonimi*, né del geloso silenzio col quale il Tommaseo aveva nascosto persino al Vieusseux le sue poesie.

Delle fatiche incontrate per curare questo primo volume del Carteggio dicono brevemente i due curatori nella Prefazione, e sono state fatiche grandi per ricostruire un materiale non ordinato, di lettura difficile e, dove si tratta di apografi, dubbia. Dobbiamo però compiacerci che essi abbiano dato un'edizione riuscita, nella quale cioè le lettere sono ricostruite in una forma che ben di rado lascia adito a seri dubbi. Solo in qualche punto essi sono incorsi in errori; per esempio, a p. III riga 28, dove leggono *sbricato* e congetturano su « una scherzosa forma italiana dal lomb. *sbregà* col senso di sciupato, disfatto », mentre si deve leggere *sliricato*; a p. 200 penultima riga, dove quella da appigionare sarà una *casa* e non una *causa*; a p. 202 riga 27, dove si dovrà leggere *confinato* anziché *confinano*; e a p. 46 riga 14 della lett. 35, dove *saggia* ci sembra forma troppo strana e crediamo che si debba leggere *seggia*.

Hanno ragione poi i curatori quando dichiarano che per la ricchezza di nomi, fatti, giudizi contenuti nelle lettere un commento che avesse voluto render conto di tutto sarebbe riuscito addirittura fastidioso, e che era necessario limitarsi all'essenziale. Tuttavia non diremmo che essi si siano veramente regolati secondo il principio di non mettere « alcuna nota ai nomi, scritti, avvenimenti che

supponevano noti a un lettore anche di media cultura ». Sovente infatti la nota manca dove il lettore ne avrebbe bisogno mentre qualcuna se ne dà non proprio necessaria. Ma pur tenendo conto di quanto sia problematico per un conoscitore stabilire dove la nota occorrerebbe e dove no, ci sembra pure che in alcuni casi gli editori si siano arresi di fronte alla difficoltà di spiegare nomi e riferimenti — ed è una troppo giustificabile rinunzia per chi consideri l'intreccio fittissimo delle notizie minime, di piccola cronaca privata, disperanti anche per il più agguerrito conoscitore; che in altri casi invece siano incorsi in distrazioni, perché non solo manca la nota, ma, se si tratta d'un personaggio, il nome non è neppure registrato nell'Indice dei nomi, che in una pubblicazione di questa specie ha una sua importanza notevole. Nell'Indice infatti non sono ricordati non solo nomi di personaggi per i quali sarebbe stato veramente arduo raccogliere notizie o tali che se anche si fossero raccolte poca luce avrebbero portato alla lettura (per fare qualche esempio, il Vimercati di p. 100, il Ramelli di p. 161, il Dragomanni di p. 182, il David di p. 187, ecc.), ma, per citare un caso dei più notevoli, nemmeno vi si trova il nome del Giusti che, ben s'intende, non è il poeta ma il suo omonimo collaboratore dell'*Antologia*, sul quale notizie ci sono state date altrove anche dal Ciampini. Siamo convinti che conoscitori della vita e delle opere del Tommaseo quali il Ciampini e il Ciureanu avrebbero potuto darci un commento più preciso, più utile al lettore di media cultura, il quale nella selva di nomi e di notizie di questo Carteggio resta con troppe curiosità insoddisfatte; e se facciamo questo rilievo non è per limitare il merito dei due valenti studiosi ma per invitarli a rimediare a questa insufficienza con le note e gli indici dei volumi successivi. ETTORE BONORA.

IPPOLITO NIEVO. — *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di IGINIO DE LUCA (« Opere di I. N. » a cura di Sergio Romagnoli, vol. III). — Torino, G. Einaudi ed., 1956, in-8°, pp. LXXXII-700.

Le novelle qui raccolte furono scritte e pubblicate dal N. in vari giornali e riviste cent'anni fa (precisamente dal 1854 al '58, e in ispecie nel '55 e '56), e non furono mai raccolte in volume, sebbene fossero state composte con meditato disegno, tanto che era già predisposto dal N. il titolo che ora è stato dato. L'autore infatti avrebbe ben desiderato farne un volume, ma non trovò l'editore, ed altri pensieri, altre opere, e la guerra e infine la morte non gli diedero possibilità di dar corpo al proposito. Quindi giacquero neglette; sopravvennero altre stagioni letterarie, altre mode, e quasi solo rari ricer-

catori, e gli specialisti nieviani, che con fatica le poterono rintracciare, le conoscevano; e quando giusto dieci anni fa la novella *Il Varmo* tornò all'onore delle stampe (proprio anche per merito del De Luca) parve una rivelazione, e fu accolta come una assoluta novità. Altrettanto nuovo apparirà dunque, e si può dire per tutti, questo volume.

Con esso ha inizio la stampa delle Opere complete del N. sotto la direzione di Sergio Romagnoli, disposta in nove volumi; e vi saranno compresi anche gli articoli letterari e politici mai ripubblicati, e l'epistolario, finora solo sparsamente e non tutto stampato. Era doveroso provvedere a questa impresa, e si deve riconoscere che la presentazione editoriale è quanto mai nobile; ad essa fanno degno riscontro in questo volume le cure poste al testo dal De Luca, e l'ampia introduzione. Posta com'è questa edizione su di un piano di grande serietà e completezza, dà bene a sperare che infine si possa, ad un secolo dalla sua morte, avere il corpo intero degli scritti del Nievo.

Il volume comprende quattro parti: nella prima stanno le novelle (che sono: *La nostra famiglia di campagna, La Santa di Arra, La pazza del Segrino, Il Varmo, Il milione del bifolco, L'avvocatino, La viola di S. Bastiano, Le maghe di Grado, La corsa di prova*; e segue un'*Appendice* con i documenti giudiziari e la difesa del N. nel processo per l'*Avvocatino*, nonchè la seconda novella *La viola di S. Bastiano*, composta ad aiutare la propria difesa e pubblicata per fuorviare l'I. R. Tribunale austriaco, quando la vera *Viola* non era ancor stampata nè conosciuta (1)); nella seconda è *Il barone di Nicastro*, uscito nel «Pungolo» del '57 (l'ampio racconto di più di cento pagine, bizzarramente venato di fantasioso estro, già noto da stampe popolari, qui ricompare tutto minutamente riveduto); nella terza stanno *Racconti e capricci*, pagine pochissimo note o addirittura ignote anche agli specialisti, non mai ripubblicate; nella quarta *Frammenti*, sono raccolte pagine ancora allo stato di abbozzo, non mai ancora stampate, per lo più, e tolte dagli autografi: ha importanza tra queste *Il pescatore di anime*, ossia quanto resta del romanzo ultimo del N., rimasto interrotto per la morte; alle pagine superstiti e già note, qui se ne aggiungono alcune nuove ignote, preziose minute, che rivelano, per il confronto con altre, il modo del lavoro creativo del N. per successivi ampliamenti. Questo semplice elenco può già indicare al lettore esperto la ricchezza del volume; ma a farlo meglio apprezzare è doveroso dir qualcosa dell'accuratissima *Nota ai testi* (di quasi venti

(1) Le osservazioni del De L. intorno a questo problema (pag. 407 segg.) sono del tutto convincenti; e basta leggere la prima pagina della seconda *Viola*, ch'è del resto così scialba novella, per convincersi che fu scritta per necessità. Il N. voleva mostrare, seguendo il proprio criterio di difesa, che intendeva parlare dei tempi napoleonici, di cinquant'anni prima: ben cinque volte in quella sola pagina trova modo di dirlo, in vari modi: sapeva di dover parlare a' sordi; ma il Tribunale austriaco non abboccò.

pagine) in calce all'introduzione, che documenta in particolare, lavoro per lavoro, il vasto e paziente e minuto studio filologico impiegato nell'edizione. Tutti gli scritti sono riprodotti dalle ultime stampe curate dall'autore o, per gli inediti, dagli autografi. Ma si sa come nella sua grafia il N. non avesse un criterio costante, come cadesse in anomalie derivate da influsso della sua pronunzia veneta e lombarda, come abbandonandosi all'onda della scrittura, nel fervore della composizione, cospargesse le sue pagine di espressioni native legate ai dialetti veneto, friulano, lombardo, e ad esse mescolasse altre forme nobili e culte, letterarie: lungi dall'operare un uguagliamento stilistico secondo il nostro uso (come stampando il massimo romanzo aveva fatto la Fuà Fusinato), il De Luca, secondo i dettami della più scaltra filologia, conserva fedelmente le scabrosità e le proprie forme dell'autore quanto più è possibile, e di volta in volta nelle note a piè di pagina, oltre alcune correzioni necessarie, indica quelle tra le varianti dei manoscritti, e talora anche delle stampe, che maggiormente illuminano il fatto linguistico; e intanto premette i criteri generali usati (mantenendo ad es. *chiacchera, oglio, candelliere*, ecc.): di modo che il volume rimarrà utilissimo anche ai linguisti nello studiare la fisionomia autentica della lingua italiana alla metà del secolo scorso, quando lo studio dei *Promessi sposi* e l'influsso scolastico manzoniano non avevano ancor avuto tanta forza da prevalere sopra la molteplicità degli usi della lingua corrente, che il N. adopra, devoto al suo criterio di realismo, e legato perciò alle forme del vario parlar comune, che erano del resto le più consone e adatte al suo genio creativo.

Fin dall'inizio — come si scorge da queste novelle — egli ebbe una limpida consapevolezza dei modi della sua arte, e chi volesse ricavare da questo libro una poetica nieviana, potrebbe raccogliere agevolmente numerose testimonianze, sin dalla prima novella, *La nostra famiglia di campagna*. Nel cap. XIX, che inizia: « L'arte è l'arte, o amico lettore, e non è una corbelleria... » pur nel tono confidenziale e in apparenza scherzoso, vi sono affermazioni impegnative e precise, come quella che indica l'arte « come strumento e specchio ch'ella è dell'Intelligenza suprema »; cosicché, tenuto a freno da essa, l'autore ben sa ciò che deve dire e ciò che deve tralasciare: « ... ed è l'Arte che mi governa a questo modo; l'arte cioè di scerre quel lato di verità che più giovi l'universale, e che insieme nell'ordine ideale meglio compensi dei danni reali i piccoli e gli afflitti ». Siamo ben lontani dal semplice *delectare et prodesse*; qui entra il rapporto romantico dell'arte col vero, che essa deve rappresentare, ma secondo un metodo di scelta preciso: insomma, in codesto realismo romantico, ideale e reale si sposano, l'uno misura dell'altro (secondo già indicò per il Manzoni il De Sanctis) in una coscienza ottimistica del mondo, pur non ignara del male, ch'è la matrice profonda del suo umorismo. « Certo se al mondo non è perfetto bene, havvi almeno il minor male,

e questo giova cercare » (pag. 46): dalla ferma base di codesta conquistata padronanza della vita viene la festosa pacatezza del suo stile, il gentile riversarsi con gioia soprattutto sulle cose monde, che esistono nella realtà (l'infanzia e la giovinezza, ad esempio), sicuro della loro consistenza, e di poterne fruire liberamente: ossia deriva la sua capacità di rappresentazione idillica del vero, senza dover ritenere che il mondo idillico viva una sfera fittizia, di sola immaginazione, ma riputando che invece sia una realtà umana, cui il virile ottimismo dell'uomo basta a scoprire e conoscere. Egli si oppone ad un bruto realismo:

« Stolta filosofia, che lacera il velo ideale onde la vita si copre naturalmente al giudizio degli uomini; e credendo indagare la vera natura dei fatti, li discarna di quella loro insita e comprensibile bellezza che è l'idealità! Stolta veramente, come a colui che a negare la femminile avvenenza, deformasse col coltello anatomico il cadavere d'una vergine, e sotto la pallida rotondità delle guance, sotto le pudiche palpebre ed il candido petto mostrasse i muscoli recisi, il sangue grumato nelle vene, e i nervi sfibrati e tremolanti » (*La nostra famiglia di campagna*, c. XLI, p. 48).

Son righe scritte nel 1855, e il primo sottotitolo della novella, rivelatore, era: « dipinture morali »: tanto siamo lontani dal gusto verista, cui pure quel paragone in apparenza farebbe pensare.

Il De Luca nella sua ampia e ben informata introduzione studia queste novelle in rapporto ad una corrente letteraria formatasi intorno alla metà del secolo, della « letteratura rusticale », corrente che ebbe come acuti teorici Carlo Tenca e Cesare Correnti, e come cultori Giulio Carcano, Caterina Percoto, il Nievo stesso (e negli intenti si legava a ciò che la Sand andava facendo in Francia). L'indagine del De Luca, ricca di ampie citazioni dai testi dei critici, ed esperta delle condizioni sociali della Lombardia d'allora, indica come una reale crisi si andasse manifestando nelle « Condizioni dell'odierna letteratura in Italia » (è il titolo di un articolo del Tenca pubblicato nella « Rivista Europea » nel febbr. 1846): si voleva uscir fuori dalle fantasiose immaginazioni storiche del primo romanticismo, in cui dominava l'elemento lirico-sentimentale anche nella narrativa, insomma dello « style troubadour » di Francia, lontanissimo, anzi diametralmente opposto allo spirito storico concreto che il Manzoni aveva conquistato e fatto trionfare nel suo romanzo e che i suoi epigoni avevano tutti ignorato; si voleva uscire dal falso medioevo, dal sentimentalismo rugiadoso, per una maggior aderenza alla vita, specie a quella degli umili, e al mondo contemporaneo. Del resto la letteratura di Francia faceva testo: e Balzac già aveva creato l'epopea del suo tempo nella *Comédie Humaine*; *Madame Bovary* sarebbe uscita nel 1857, e con essa il realismo avrebbe avuto il suo capolavoro; la Sand, che fu del resto amica e corrispondente di Flaubert, se anche oggi la consideriamo di secondo piano, appunto per ciò, era la romanziera che addolcendo i temi veniva mostrando i modelli e

dando gli incitamenti ai nostri scrittori, senza allarmarli con un'eccessiva energia di risoluzioni artistiche; e così la letteratura « popolare » o « contadina » si andò sviluppando. Ma non senza qualche briciolo di equivoco, a me pare, mescolandovisi sempre un desiderio di procurare delle letture « adatte » al popolo, ossia « buone letture » con un intento moralistico ed educativo: si veda il Thouar, o ad es. il *Carlambrogio da Montevecchia* del Cantù. La « contessa contadina », la Percoto, è molto più sobria ma non del tutto immune da tal difetto.

Nella sua disamina dello strato sociale e culturale entro cui viene a diffondersi codesto desiderio di letteratura « per il popolo », pur essendo documentatissimo, e in tante pagine perspicuo, mi sembra che il De Luca venga una volta assimilando un po' troppo la condizione tra il '50 e il '60 (il tempo del Nievo) con quella del verismo, che è di tutt'altra qualità. Comprende egli bene come il Carcano resti del tutto al di fuori del gusto veristico: ma allora perché scrive così: « E quando questa crisi trova naturale soluzione nei moduli del « verismo » o « realismo », allora è fatale che il Carcano si senta un estraneo », (pag. XXVII)? « Verismo » non è per nulla e mai sinonimo di « realismo », ma corrisponde in Italia a quella che in Francia fu la « école naturaliste » di cui, com'è noto, Zola fu corifeo. Nè è dunque da confondere l'un momento con l'altro; e ad es. il Flaubert nel suo potente sentimento realista, si sentiva profondamente radicato nel romanticismo, e rifiutava perciò di esser naturalista. Possiamo dire che, nell'ambito del proprio mondo, anche il Nievo avrebbe giudicato come Flaubert. E ciò bene riconosce in pagine successive lo stesso De Luca, in ispecie là dove afferma: « L'ideale del N., poggiando sulla « razionalità del reale », ha le sue radici nel vivo della cultura nuova prodotta dal romanticismo... »; « ... Di qui, infine, la coerenza della sua opera letteraria, esercitata sempre con un intento ben preciso, in funzione di una verità morale, di un ideale di giustizia, che a volta a volta si concreta nell'opera di elevamento della società umana, nell'impegno di rieducazione civile delle plebi, nella lotta per l'unità e l'indipendenza della patria » (p. LVII). Ed è giustissimo concludere: « L'ideale morale è in lui dominante... » (idem) con tutto quanto segue; chè esso davvero in lui si trasforma in ideale civile da attuare nel mondo, mentre nel pessimismo cristiano del Manzoni l'ideale religioso era certamente da venerare e seguire, ma con poca speranza che si potesse mai far regnare la giustizia fra gli uomini: e per avventura in ciò è la differenza tra lo spiritualismo sfiduciato del primo romanticismo ed il realismo romantico tutto « pensiero e azione », fervido di opere, che pervase l'intero nostro risorgimento.

Ecco come il N. (come appunto il De Sanctis, come il Cattaneo stesso, conscio sempre dei valori morali e pertinace ad osservarne il peso dentro la complessità dell'opera d'arte) rimane fuori d'ogni verismo possibile; ma ci appare vero realista, anzi il maggior romanziere del nostro realismo romantico. Né quindi in lui preoccupazione

di un'oggettività assoluta nella rappresentazione della vita, né il pessimismo fondamentale dei veristi legati al positivismo filosofico, né l'intento asserito di fare opera scientifica, di mostrare documenti umani, di una biologia dei sentimenti, di una fisiologia dell'animo umano da rappresentare impassibilmente; tutto ciò è verismo (1). Egli invece, perché romantico, nel suo realismo si lega ancora alle teorie del bello e del buono e del vero di Gioberti e del Tommaseo, e in totale è insieme non lontano dal Cattaneo; soprattutto nell'amore concreto della storia, come dimostrerà nelle *Confessioni*.

Così legato al romanticismo, si può spiegare l'onda sempre commossa del suo stile, cui si abbandona con spirito confidente, con la sua serenità così leggera e giovanile, pur nella maturità del proposito. Il valore del Nievo, dove riesce davvero, fuori del pedagogismo, a farsi rappresentatore della più umile realtà contadina, sta nella sua fraterna posizione di uguale, di interprete di un mondo verso cui non sente di abbassarsi (o di inchinarsi soprattutto pensoso di alti problemi religiosi e sul destino umano, come avviene nel Manzoni), ma anzi di elevarsi, e purificarsi; e da ciò la sua contentezza, che trapela da ogni pagina riuscita, la lietezza di cui investe anche la rappresentazione della natura, la vita dei campi, dei cascinali, del costume agricolo, del piccolo mondo artigiano, del vivere presso o dentro la stalla. Egli stesso lo dichiara, parlando della « verità » delle sue novelle avvertendo:

« ... molte sentenze di questa mia scrittura, le quali a te (*si rivolge al « benigno lettore »*) parvero bugie, essere palpabilmente vere e genuine; come quelle che enunciano soltanto fatti reali, benché non denudati di quella lor veste naturale di bellezza che vince il sentimento e l'immaginativa. Così non ti parrà adesso d'udire una bestemmia, se io confessi che in un crocchio di villane raccolto nella stalla intorno a un fumoso lucignolo trovo maggior poesia che nel convegno delle eleganti dove l'odore del muschio, il lampeggiar delle occhiate, e il chiaro del canfino (*è il petrolio che dava luce chiara nelle più perfezionate lampade d'allora*) mettono i sensi in visibilio. Nella stalla trovomi più daccosto alla natura, madre d'ogni poesia, e se bambina e rozza ancora, tuttavia non degenere; nel *salon* me ne sento così lontano da rabbrividire al solo pensarvi e da quasi dubitare fra me e me s'io mi trovo in un consorzio di femmine o di scimmie » (nov. 1ª, cap. XLII, p. 49).

E similmente in un altro passo, questa volta da *Le maghe di Grado*:

« ... in quella timida e ignara discrezione d'affetti si compieva la massima felicità umana, che sta appunto nella temperanza e nell'oscuro moversi dei desideri e delle speranze; non nel loro pieno sbocciare al quale conseguita o sùbita nausea o dopo breve ebrietà misero disinganno. Tale ottimo stato di spirito s'ottiene non nelle

---

(1) Do un certo rilievo a codesta falsa equazione del De L. tra verismo e realismo perché la vedo diffondersi tra i critici italiani. Si dà troppo rilievo alla scuola verista (o almeno al nome) fino a farle comprendere tempi e momenti non pertinenti ad essa, e che spettano invece alla poetica del realismo. Su lo Zola vedi ultimamente la bella analisi di E. Auerbach in *Mimesis* (Einaudi 1956), pagg. 536-545.

corti servili, o nei crocchi ambiziosi, ma nelle varie e costumate adunanze, massima campagnuole, dove non interesse né invidia né ozio né lavoro soverchio, né boria indiscreta, né furberia permalosa, né arcigna vecchiaia, né gioventù trascorrente » (pag. 372).

Ecco perché nei temi dell'idillio rustico v'è nel N. non un senso di evasione da una tormentata e cruda vicenda reale, ma proprio invece la espressione di una sua conscia partecipazione a una bella realtà, una ingenua adesione dell'animo a una vita pacata, di cui gli è grato parlare, poiché lo rasserena. (Sappiamo infatti dai biografi delle sue grandi passeggiate di giorni intieri, dei suoi colloqui con i bifolchi, del suo partecipare alle « veglie » e radunanze invernali nelle stalle, e della sua provata conoscenza della condizione sociale della plebe rurale; di cui è luminoso esempio lo scritto politico « Frammento sulla rivoluzione nazionale » già edito dal Bacchelli). Queste « novelle camperecce » come le chiamò pure, non costituiscono soltanto « la preistoria più o meno felice delle maggiori *Confessioni* » avverte giustamente il De Luca, ma « raggiungono una vita propria, un loro significato preciso, e insieme momenti di pura bellezza ». Lo dice lo schietto successo ch'ebbe al suo risorgere dall'oblio dieci anni fa *Il Varmo*, e la lieta sorpresa che suscitò: tanto che la sua grazia sicura e riconosciuta mi esime qui dal riparlarne. Accanto ad essa metterei *Il milione del bifolco*, anch'essa, come altre novelle, intessuta dentro la cornice della chiacchierata che il vecchio bifolco Carlone tiene la notte a veglia nella stalla alle comari: racconto piano svagato disteso, con voluti inciampi e girovagari compiaciuti, come qui piace al Nievo, a dare l'atmosfera tranquilla: è la favolosa avventura di Carlone, quando ragazzo, per la prima volta, tant'anni prima (era solo Carlino, come nelle *Confessioni*), era venuto in città dai campi, al mercato; e quel ricordo gli ricama intorno altri pensieri e memorie, e Mantova gli si mescola con altri suoi casi, con tutta la sua vita. Anche qui v'è la consonanza dello spirito dell'autore con la giovinezza tutta meraviglia ed estro del nuovo Carlino; e insieme il senso di fiducia nella stabilità delle cose, e del corso solenne della natura, che ci nutre a distanza di stagioni, cui si affida il seme e la speranza, e che non delude; il passar del tempo e la dolce gravità, e la saggezza del vecchio.

Convien ricordare che anche nelle pagine delle *Maghe di Grado* c'è una levità bellissima: novella propriamente non la si dovrebbe dire, poiché è, nel suo nucleo, il semplice resoconto di una quindicina di giorni passata dall'autore, con un amico, ai bagni, in quel borgo allora così primitivo e rustico: ma che conta? Dal tema grezzo è venuta fuori una narrazione dolce sorridente ch'è tutta un soffio, tutta leggera arguta leggiadra; l'argomento si consuma in un gioco vaghissimo di umori e di sentimenti trascorrenti come nubi d'estate; anche qui il vero tema è la simpatia naturale alla vita; anche qui i famosi diminutivi e vezzeggiativi del N. gli sono indispensabili a

rendere la bonomia del suo mondo idillico (1). Il De Luca ha nell'introduzione alcune notazioni molto giuste su questa novella.

Della prima, *La nostra famiglia di campagna*, dirò ancora che costruita a brevi capitoletti, tutta variazioni e ondulazioni di pensieri e slanci lirici, intramezzati da un racconto che pecca solo per un finale troppo dolciastro, ha una costruzione che può parere oggi modernissima. Son quasi rimuginamenti interiori sopra una inchiesta sulla vita delle famiglie campagnuole, e la meditazione piena di savie osservazioni divien dialogo, tutto digressioni e svagamenti, tra scrittore e lettore. Nel suo andar lento, volto quasi a casaccio, ha alcuni begli sviluppi e scene delicate e nette; peccato che concluda con le dolcitudini alla Greuze, mostrando dei contadini buoni buoni, troppo alla melassa, in modo corrivo, senza misura di sentimento pel nostro palato. La struttura di questa novella fa pensare a Jean Paul; e c'è da chiedersi se il Nievo, appunto non ignaro di letteratura tedesca conoscesse il Richter. Certo gli era noto Saverio De Maistre (che cita a p. 372), da cui potè prender l'avvio a quel fine meditare e quasi fingere di baloccarsi intorno al racconto, perso quasi negli svagamenti della penna: ma ha meno secchezza, e più morbida vena. Dell'altre novelle non possiamo qui dire partitamente; e così neppure dei racconti e capricci, tra cui una bizzarrissima arguta *Storia della filosofia dei secoli futuri*, tutta abbandonata all'umore dell'estro; e così anche nulla diremo dei frammenti; ma non si può tacere del racconto *La vigilia delle nozze*, in cui, liberatici dell'insulsa cornice, leggiamo alcune paginette di rappresentazione di vita contemporanea, la breve storia d'amore di un conte e di sua moglie, rappresentata con tal sobria vivezza, e ferma maturità, da far rimpiangere le opere che, non troncato sì presto, egli avrebbe potuto scrivere. Ne accenno per ricordare al lettore la ricchezza del volume, e la sua varietà. Che, se si ricordi come anche nell'altre novelle, dove pur sono ingenuità o lungaggini o intenerimenti eccessivi, o toni romanzeschi, e troppe persone dall'anima candida, piene di buoni sentimenti (o forse siam noi divenuti troppo malvagi? c'è forse da crederlo), compaiono anche scene e paesaggi dal disegno netto, puro, non si potrà non ritenere questo libro un fortunato e lieto ricupero per la nostra letteratura.

GIORGIO DE BLASI.

(1) A pag. 357 lascerei il verbo coniato dal N. « tagliettavano » riferito ai ciottoli della spiaggia: significa « facevano taglietti »; ossia è un verbo ricavato da un diminutivo, per « tagliuzzavano ».

ANNUNZI

Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini, Palermo, Manfredi editore, 1956, in-8°, pp. xv-484. — Questa miscellanea è stata pubblicata dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo per onorare il trentesimo anno dell'insegnamento universitario di Emilio Santini. Precede una bibliografia degli scritti del festeggiato, dal 1910 al 1956.

Apre il volume Luigi Alfonsi con un contributo « classico » (*Il pensiero ciceroniano nel « De Senectute »*), a cui fanno seguito alcune note « medievali »: Mario Chini chiarisce che non c'è legame effettivo tra la poesia neo-provenzale, soprattutto quella che è fiorita nel sec. XIX e continua nel XX, e l'antica letteratura trovadorica (*Una catena spezzata*); Ettore Li Gotti traccia una rapida storia della questione della « scuola » e della « lingua » dei siciliani: dal giudizio dantesco alle opere del Gaspary e del Cesareo, dagli studi del Tallgren-Tuulio e del Parodi ai più recenti risultati filologici e critici (*La questione dei « Siciliani »*, già in opuscolo separato presso l'ed. Palumbo, 1954); Silvio Pellegrini esamina l'iscrizione ferrarese, la cui autenticità è stata messa in dubbio anche di recente (v. A. Monteverdi, in « Atti e memorie dell'Arcadia », ser. III, 1, 1948), e propone alcuni emendamenti testuali: v. 1 invece di *nato* si legga *fato* (*fato-fo*), v. 2 si conservi *cenqe* in luogo del *cinque* proposto dal Bertoni, v. 3 si riferisca *per so amore* a San Giorgio, come a dire: per amore di San Giorgio, cioè per devozione nutrita da Glelme verso il Santo, v. 4 si consideri per il momento come enigmatico l'*enta* che già fu sciolto in *e mea* e poi in *e tua* (*Per l'iscrizione in volgare del duomo di Ferrara*); Luigi Malagoli analizza lo stile di alcuni scrittori di prosa del sec. XI (*Forme dello stile mediolatino e forme dello stile volgare*).

Il gruppo più nutrito e anche più interessante di questi studi, è senza dubbio costituito dalla sezione « dantesca ». Santino Caramella mette in luce punti di contatto e affinità ideali tra Albertano da Brescia e Dante (*Dante e Albertano da Brescia*); Francesco Maggini esamina la canzone dantesca *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* confermando che essa deve essere stata composta negli anni 1307 o 1308, nel Casentino, e che la donna della poesia non è donna reale né simbolo allegorico, ma immagine letteraria nell'economia d'una composizione che è tutta un puro esercizio d'arte (*La canzone « montanina » di Dante*); Antonino Pagliaro argomenta sottilmente che *lo passo che non lasciò già mai persona viva* non è la selva bensì il « passaggio, limite pressoché insormontabile, che separa la valle della selva dalle pendici del monte » e che « persona viva » costituisce una unità concettuale nel senso di uomo che è in vita, anima e corpo insieme, e quindi chiarisce originalmente il difficile quadro allegorico del primo canto infernale; Salvatore Santangelo ripropone, meglio

motivandola, l'interpretazione del Veglio di Creta come simbolo della storia dell'impero romano: dal periodo glorioso del regno di Augusto (la testa d'oro) all'abdicazione di Diocleziano (parte d'argento), dall'abdicazione di Diocleziano alla morte di Teodosio (parte di rame) e quindi alla bipartizione dell'impero (la forcata) in occidentale (la gamba destra col piede di creta) e in orientale (la gamba sinistra); il compianto Mario Casella polemizza implicitamente con l'interpretazione che André Pézard ci ha offerto dell'episodio di Brunetto Latini (*Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950) sostenendo che « il problema centrale del canto non è la ricerca astratta del perché Dante abbia dannato Brunetto: sibbene è il saper cogliere, entro le immagini della poesia, l'affermazione di un'ideale comunanza, al di fuori del tempo, tra Maestro e Discepolo, fondata tutta sull'amore del Bene morale come lirica aspirazione d'ogni creatura » (*Il Canto XV dell'Inferno*); Carlo Grabher analizza e discute l'interpretazione di Vittorio Rossi che porta a creare una frattura nell'unità del canto XXVIII dell'Inferno e difendendo questa unità polemizza anche con Momigliano e Croce (*Su alcune interpretazioni del Canto XXVIII dell'Inferno*); Francesco Flora, dopo aver sostenuto la diversità tonale delle tre cantiche, individua il particolare accento lirico del *Purgatorio*, sottolineandone la pace mansueta, la tenera ansia e la sospirosa malinconia, e indica nel « dolce color d'oriental zaffiro » il colore stesso di tutto il Purgatorio (*Tono del Purgatorio nell'unità della Commedia*, anche in « Letterature moderne », VI, 1956, I, pp. 22 sgg.).

Dall'umanesimo alle soglie del romanticismo: P. Oscar Kristeller ha tratto, per la prima volta, dal cod. Vat. Lat. 5201 una novella latina amorosa, composta tra il 1451 e il 1458 dal fiorentino Francesco Tedaldi di cui sono qui fornite le scarse notizie biografiche tuttora recuperabili (*Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento*); Cecil Grayson illustra l'importanza fondamentale, ai fini di un'edizione critica del *De re aedificatoria* del codice 128 della Biblioteca del Collegio di Eton che contiene una copia dell'opera dell'Alberti molto probabilmente esemplata sull'originale e alcune carte non numerate con correzioni autografe dell'Alberti stesso, oltre ad una nota marginale di Bernardo Bembo, a cui il codice appartenne, da cui si ricavano notizie interessanti la vita di Pietrc Bembo e precisamente l'autorevole conferma che nel 1489 Pietro si trovava a Roma col padre (*Un codice del « De re aedificatoria » posseduto da Bernardo Bembo*); Raffaello Ramat ha esaminato il clima da cui nasce il *Principe* rimeditando l'attività diplomatica e gli scritti del Machiavelli dal 1502 al 1513 (*Vigilia machiavellica*); Guido Di Pino ha pubblicato in questa occasione una relazione, tenuta a Oxford al Congresso della Federazione internazionale di lingue e letterature moderne, in cui individua il problema del seicento nel dilemma tra « verità » e « meraviglia », tra il « naturale » e il « mirabile », sì da sostenere la comune origine della ricerca scientifica e del barocco letterario (*Letteratura e scienza in Italia nella prima metà del Seicento*); Giorgio Santangelo illustra la figura del critico secentesco Scipione Errico sostenitore della libertà della poesia, contro l'aristotelismo e la Crusca, e difen-

sore acuto dell'*Adone* da lui definito poema « amoroso » e non « epico » (*Scipione Errico, critico del Seicento, difensore dell' « Adone »*); Vittore Branca studia alcuni momenti fondamentali dell'elaborazione delle *Satire* alfieriane, dal 1775 al periodo 1786-87, fornendo anche utile materiale in appendice: la prima idea e il primo schema delle *Satire*, un esame particolare dei manoscritti di Montpellier e della Laurenziana che contengono le *Satire* e gli abbozzi in prosa e di alcuni gruppi di versi che si trovano nel ms. 2 di Montpellier, le varie lezioni di ciascuna satira ricavate dai manoscritti francesi e fiorentini (*Per la storia delle « Satire » alfieriane*).

Per quanto riguarda l'ottocento e il novecento: Carlo Pellegrini presenta la figura quasi ignota del lucchese Ascanio Mansi, fratello di Antonia Mansi poi Mazzarosa, e pubblica una lettera inedita della Staël al Mansi e la risposta del Mansi stesso tratta dalla minuta (*Un altro corrispondente italiano di Madame de Staël*); Gaetano Ragonese indica il fondo comune del *Conciliatore* e distingue la fisionomia dei principali collaboratori, definendo i grandi meriti e anche i limiti del glorioso giornale milanese (*Lettura del Conciliatore*); Alberto Chiari presenta una inedita « novella romantica » di Aleardo Aleardi, che s'intitola *Francesca da Rimini* e che deve essere stata scritta probabilmente nel 1847 e dedicata a Ottavia Arici, traendola dalla Biblioteca Civica di Verona (*Una « Francesca da Rimini » inedita di Aleardo Aleardi*); Giuseppe Fatini si destreggia tra versi, lettere e testimonianze varie, per delineare di scorcio profili di fanciulle o donne amate dal Pascoli (*Il Pascoli innamorato*); Bruno Lavagnini segnala una derivazione, dal romanzo *Sœur Béatrix* di Maurice Maeterlink, nella *Pisanella* di D'Annunzio (*Ancora sulla Pisanella*); Virgilio Titone pubblica una sua « commemorazione » di Benedetto Croce tenuta nell'Università di Palermo per il primo anniversario della morte (*Benedetto Croce*).

Interessanti i contributi di Bruno Migliorini (*Alcune retrodatazioni lessicali*) e di Paolo Toschi (*Il gusto del popolare nella nostra letteratura*). Completano il volume saggi di Joseph G. Fucilla (*Sonetti sul Sonetto in Italia*), Giorgio Petrocchi (*Di un genere estinto*, a proposito del romanzo epistolare di cui sono tracciate velocemente la preistoria e la storia italiane dal Cinquecento sino alle *Lettere di una novizia* di Piovene), Mario Apollonio (*Disegno d'una ricerca sul contributo dei siciliani alla letteratura italiana*), Francesco Piccolo (*Nota sul teatro di poesia del Novecento spagnolo*). (L. C.).

Torquato Tasso, *Opere*, a cura di B. T. Sozzi, vol. II, Classici Utet, Torino, 1956, in-8°, pp. 528. — È il secondo volume di un'ottima raccolta delle opere del Tasso. Il primo volume (Torino, 1955) conteneva un'ampia introduzione critica, il testo integro della *Liberata*, frammenti della *Conquistata* e pagine dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico* (v. questo *Giornale*, 132, 1955, pp. 457-59), mentre questo secondo accoglie i testi integri dell'*Aminta* e del *Torrismondo*, criticamente ricostruiti (secondo i piani già illustrati altrove da Sozzi, v. *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954), oltre al *Rogo amoroso* e ad una scelta del *Rinaldo*, delle *Rime* e del *Mondo creato*. Per quanto riguarda i criteri filologici coi quali Sozzi

ha ricostituito i testi dell'*Aminta* e del *Torrismondo*, rinvio a quanto già ho scritto, consentendo, tempo addietro (v. « Studi tassiani », 4, pp. 99-105; questo *Giornale*, 132, 1955, pp. 74-81). Basterà qui avvertire i lettori che quanto prima vedrà la luce, nella « Collana di testi e documenti « della Liviana di Padova, l'edizione propriamente critica dell'*Aminta*, ad opera del Sozzi, con introduzione filologica e apparato. Gioverà, tuttavia, precisare che anche in questa occasione Sozzi si dimostra quell'ottimo conoscitore del Tasso che da alcuni anni a questa parte abbiamo appreso a stimare, nulla tralasciando per correggere le precedenti edizioni anche quando, come nel caso del *Rinaldo*, delle *Rime* e del *Mondo creato*, si trattava di offrire solo delle compendiose antologie e non di riproporsi nuovamente il problema testuale. Ovunque esatte e utili le note delucidative, spessissimo di prima mano. Si tenga presente, infatti, che soltanto ora abbiamo, fra l'altro, un commento puntuale del *Torrismondo*. Col terzo volume, che ci auguriamo imminente e che sarà dedicato alle *Lettere* e ai *Dialoghi*, si completerà così una raccolta di opere tassiane che è certo, fra quante sinora apparse, la migliore per la cura posta nella riproduzione dei testi e nella loro illustrazione letteraria e storica. (L. C.).

Attilio Pepe, *L'estetica del Gravina e del Caloprese (con recensione di B. Croce), e altri scritti*, Napoli, Stab. Tip. G. D'Agostino, s. a., pp. 65, in-8°. — L'autore pubblicò parecchi anni or sono su di un giornale calabrese l'art. che dà il titolo a questo volumetto: lo ristampa oggi, facendolo seguire da altri che si ricollegano in qualche modo a quel suo primo. Opportunamente: perché l'art., segnalato a suo tempo dal Croce, era difficilmente accessibile, e pur meritava di essere conosciuto, per aver posto in rilievo con accorte citazioni l'importanza del Caloprese, il maestro del Gravina e del Metastasio, nella formazione del moderno pensiero estetico. Ora egli annuncia di avere « quasi pronto per la stampa un più ampio e particolareggiato lavoro » sul suo autore prediletto: in attesa di quel libro, che ci darà modo di discutere più a fondo dell'interpretazione del P., basti qui osservare che a meglio definire la personalità del Cal. avrebbe giovato una considerazione che non ne isolasse alcuni detti o principî, e tenesse conto invece non tanto di quelle che posson sembrare consonanze con pensatori di tempi più recenti (il De Sanctis e il Croce), quanto della cultura che fu del Cal., e in particolare della poetica e della retorica tradizionale, di cui egli accoglie e ravviva alcuni motivi nell'opera sua di critico. La quale poi per quanto suggestivi possano esserne più d'uno spunto, non supera i limiti di una buona lettura retorica e sembra, per i documenti almeno che ce ne sono rimasti, la *Lettera sopra l'invenzione della favola rappresentativa*, la *Lettura sopra la concione di Marfisa a Carlomagno*, le *Sposizioni di XIX sonetti del Casa*, essersi esercitata in un ambito abbastanza ristretto, così da indurci a temperare l'ammirazione che alcune affermazioni singole in sé prese potrebbero suscitare. Quel che più ci interessa e che ne è il suo carattere storico, è l'incontro di due tradizioni di pensiero e di cultura, di cui è nelle sue pagine vivo documento: un incontro che si rinnoverà nel Gravina e, si può aggiungere,

nel Vico e di cui riconosciamo già la potenziale efficacia nei ragionamenti critici di questo « gran filosofo renatista » e letterato studioso della poesia e dei poeti. Sulla sua figura e sull'influenza da lui esercitata sulla cultura napoletana del tempo gradiremmo avere notizie meno scarse di quelle che ci sono rimaste, in particolare dei suoi manoscritti, andati purtroppo dispersi (il P., fra l'altro, ricorda un discorso in confutazione del sistema di Spinoza). Ci auguriamo che il P. possa in qualche parte almeno soddisfare il nostro desiderio col suo prossimo libro: egli intanto ci dà in questo volumetto, commentandole, un saggio delle poche rime del Cal. pubblicate in raccolte del tempo, decoroso esercizio di letterato, informato a un generico petrarchismo temperato e corretto, naturalmente, dalla lezione del Casa. Degno di menzione anche il bel ritratto del Cal. che ci è offerto in una tavola fuori testo. (M. F.).

Graziella Bosco Guillet, *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*. Torino, 1955 (Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell'Università di Torino), pp. 62. — Il volumetto comprende un densissimo saggio in cui è delineata la figura del Pindemonte con i suoi interessi spirituali, culturali e letterari, quali risultano dall'epistolario che si conserva nella Biblioteca Comunale di Verona, e un'appendice con trenta lettere inedite (25 al Bettinelli, dal 1799 al 1808; e 5 ad Alfonso Belgrado, dal 1795 al 1808). La certezza nell'inedito è assai difficile raggiungerla, e fra le lettere pubblicate dalla B. G. ce n'è almeno una già edita nel volume di Ottavia Bassi, *Fra classicismo e romanticismo*, Milano, 1934.

La B. G. non si è potuta valere della pubblicazione della Cremonese Alessio, di cui al seguente annunzio, ma aveva avuto modo di consultare, per cortese concessione dell'autrice, la tesi di laurea che la C. A. aveva discusso sul medesimo argomento presso l'Università di Padova nel 1944 (*Il carteggio di I. P. Bibliografia*).

Il saggio della B. G. ci presenta un Pindemonte, alla luce della lettura del suo epistolario, come uomo « essenzialmente del '700 », nonostante « quella sua tenue voce di poeta accademicamente melanconico per cui fu indicato come cosciente interprete e anticipatore di nuove sensibilità artistiche ». Non nega la B. G. che il Pindemonte si sia dimostrato aperto alle nuove proposte poetiche del fermento preromantico, ma il suo temperamento e la sua educazione letteraria erano tali che egli ne assorbiva quel tanto che potesse essere accolto facilmente, senza scosse o turbamenti. L'epistolario testimonia con ampia documentazione che il Pindemonte raggiunse presto, « dopo un breve periodo di romantica ricerca di originalità », un sereno equilibrio di meditata saggezza. Ci pare che colga nel segno la B. G. quando afferma che « tumulto, irruenza, passione sono atteggiamenti ignorati dal Pindemonte, che cercò prima d'ogni altra cosa la serenità e la tranquillità materiale... Non conobbe il tormento di violenti sentimenti amorosi politici ed estetici, né la severità di ripensamenti religiosi, e in un momento di sconvolti valori sociali ed artistici egli rimase l'elegante equilibrato fornito ad usura di buon senso Cavaliere Pindemonte ». La presenza nell'opera del Pindemonte di elementi preromantici è evidente, ma

« in una ricostruzione interna dell'*animus* poetico pindemontiano tali elementi si rivelano d'accatto, senza necessità, inseriti nella costruzione poetica per puro omaggio alle predilezioni di una moda ».

L'immagine più vera del Pindemonte sarà da ricercare nell'esercizio del gusto di letterato educato alla scuola del classicismo. E in tal senso è da considerare un felice coronamento dell'attività letteraria più sua, la traduzione dell'*Odissea*, che il Foscolo considerava « bellissima fra le sue belle cose, e quella che a *suo* parere gli farà onore davvero ». (V. P.).

Nerina Cremonese Alessio, *Carteggio di Ippolito Pindemonte. Bibliografia*. Verona, 1955 (edizione dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere), pp. 146. — Chi sa se e quando avremo la pubblicazione di tutto l'epistolario del Pindemonte. Le buone intenzioni non sono mancate: nel 1858, il Torri, pubblicando *Le poesie originali di Ippolito Pindemonte*, avvertiva nella prefazione: « chiuderà la intera collezione Pindemontiana l'Epistolario scelto, volume unico e interessantissimo comprendente in certo modo la biografia intima del nostro Autore, da lui medesimo dettata nelle particolari sue corrispondenze con i più celebri personaggi dell'età sua ». Il progetto del Torri non ebbe seguito, ma fu ripreso, con intenti di più vasta portata, da Giuseppe Biadego e Pietro Sgulmero che prepararono gran parte del materiale occorrente presso la Biblioteca Comunale di Verona.

Anche questo è rimasto un tentativo non realizzato, ma il materiale preparato è a disposizione degli studiosi: un catalogo cronologico e un altro alfabetico delle lettere del Pindemonte, bibliografia, copie di molte lettere che non si trovano a Verona (la *Busta Sgulmero* contiene 614 lettere in copia, fra le quali quelle di corrispondenza col Gargallo [87], i cui autografi si trovano presso l'archivio di famiglia, a Castel Lentini (Siracusa)).

La C. A. si è valsa del materiale già preparato dallo Sgulmero, ma ha compiuto nuove ricerche e ha sistemato organicamente i risultati del suo lavoro. La corrispondenza epistolare del Pindemonte è illustrata in una accurata introduzione che rivela nella C. A. un interesse non limitato alla pura ricerca bibliografica.

La bibliografia delle lettere a stampa è data in ordine cronologico, mentre l'elenco delle lettere manoscritte del Pindemonte e dei suoi corrispondenti segue l'ordine alfabetico. Molto utile l'indice dei corrispondenti con relative notizie bibliografiche. Auguriamoci che il meritorio lavoro della C. A. richiami l'attenzione degli studiosi sull'opportunità di pubblicare, se non tutto, almeno in gran parte, l'epistolario del Pindemonte. (V. P.).

Ugo Foscolo, *Liriche ed Epigrammi* con introduzione e note di Ezio Chiorboli. Zanichelli Editore, Bologna, 1954, pp. lxxx-386. — La novità di questo volume foscoliano consiste nel commento a tutte le poesie giovanili rifiutate, ché buona parte delle note alle opere maggiori già conoscevamo dall'antologia della Storia della lett. ital., curata dal Ch. in collaborazione col Galletti. Ma valeva la pena dedicare tanta parte del vol. ad un commento particolareggiato di quelle composizioni che il F. stesso non volle fossero ricordate

come sue e che già il Chiarini aveva pubblicate? Accade così che i medesimi giudizi negativi siano dal commentatore ripetuti con monotonia e che, anche esteriormente, esista una vera sproporzione tra la parte del vol. dedicata a questi versi e quella che comprende le opere maggiori; tanto più che dalle note non ricaviamo nuovi elementi che ci aiutino a comprendere la formazione letteraria del F. Siamo convinti che sarebbe stato più opportuno l'esame di qualche frammento delle traduzioni omeriche, non comprese in questa raccolta; ne sarebbe potuto derivare un contributo al commento delle poesie e si sarebbero evitate certe interpretazioni artificiose (p. es. « i grandi occhi » dell'amica risanata, che ricordano al F. la divina bellezza di Giunone βοῶπις, secondo il Ch. « dovevano nel *caro viso* emaciato parere anche più grandi »). Raramente ci sembra di ritrovare in queste note l'attento commentatore del Petrarca, fuorviato da osservazioni che sembrano peccare di troppa sottilità: « il sonno della morte » è « men duro a *rompersi* », il « nome » che la « nuova legge contende a' morti » starebbe per « fama », l'immagine del « velo », « erra co' specchi dell'alba il sogno » (è questa un'antica tesi del Ch.; si veda questo *Giornale*, **109**, pp. 253-62), rappresenterebbe « il sogno dell'alba errare con gli specchi a riflettere nei dormienti le immagini del futuro » (1). Nell'introduzione su « La malinconia del F. » i vari luoghi delle opere foscoliane sono piegati ad una macchinosa ricostruzione della psicologia del poeta. Chiare e ben informate, invece, ed utili per la conoscenza della storia esterna dei singoli componimenti, sono le introduzioni premesse ad ognuno di essi. (G. B.).

Poesie di Ernesto Ragazzoni, nuova ediz. aumentata a cura di Arrigo Cajumi. Milano, Aldo Martello ed., 1956 (ediz. di mille esemplari) in-16°, pp. XXIV-192. — La prima edizione di questo libro (del 1927) era esauritissima; la presente, curata sempre dal C. — fu degli ultimi lavori di lui — si arricchisce di varie poesie che la memoria degli amici o altri casi permisero di recuperare, e di una prosa di rappresentazione storica napoleonica: *La veglia di Cherasco*. Il curatore ha ripreso l'antica introduzione della ediz. Chiantore; ma vi ha aggiunto nuove notizie particolari, come ad esempio quelle sui rapporti (non si può sempre dir fonti) tra alcune di queste poesie ed esempi francesi ed inglesi. Il Ragazzoni (1870-1920) di Orta

(1) Per fermarci su quest'interpretazione, non sembra foscoliana quell'immagine del sogno che con gli specchi riflette la realtà negli occhi del guerriero (« come li manderebbe altrimenti? » si chiedeva il Ch. nell'art. cit.); inoltre l'inversione « dell'alba il sogno », sebbene il Ch. tenti di giustificarla adducendo altri iperbati nella descrizione del velo, sarebbe in questo punto una vera e propria stonatura, che spezzerebbe il ritmo della controllatissima descrizione. Né quei versi sono così difficili, come sembrano al Ch.: sull'altro lato del velo Flora ha intessuto l'immagine della sera (« E ad un lato del velo Espero sorga... »), apportatrice di amorosi pensieri ai mortali, e a quella figurazione il poeta ora contrappone quella dell'alba, che tristemente ci riconduce alla dolorosa realtà; come prima aveva dipinto la sera, al sorgere della quale le tortorelle « errano » fuor del bosco, ora dipinge le luci dell'alba, allo spuntare della quale il sogno « erra » e manda agli occhi del guerriero dormiente le pietose immagini del padre e della madre. È noto che simili parallelismi hanno nel « velo » un'importanza fondamentale.

novarese, giornalista vagabondo, fu uno spirito inquieto e agilissimo, mordace, bizzarro, colto di letterature straniere (le sue traduzioni da poesie del Poe — comprese in questo volume — sono notevolissime); e lasciò nei suoi versi originali il profumo della sua anima, più che l'intera orma di sé. Fu vero poeta scapigliato; esperimentò in sé il bene e il male del romanticismo, e si consumò a quella fiamma ideale: « sminuzzò, disperse, sparpagliò il suo ingegno » dice il Cajumi che lo conobbe. Ma le poesie che di lui rimangono lo fanno degno di ricordo tra i poeti minori del primo novecento: quelle serie sono venate di simbolismo, di intimismo, di crepuscolarismo, sottili e impeccabili nella tecnica del verso, quelle parodistiche e di vena comica sono già piene dei fermenti nuovi ed inconsci (forse attraverso l'eco del *non sense* inglese) dell'ancor non nato surrealismo, tanto il suo frizzo arguto e la caricatura e il riso appaiono vivaci, geniali, ricchi di linfa. Il R. mi pare da porre quindi non solo tra gli epigoni crepuscolari, ma anche tra coloro che iniziano un nuovo gusto letterario, quello più propriamente e interamente novecentesco. (G. De Bl.).

Alfredo Grilli, *Serra tra Pascoli e Panzini*, con pagine inedite, Firenze, Le Monnier, 1956. — Un libretto costruito con molta discrezione ai margini della curiosità, dal quale è soprattutto possibile ricavare qualche utile indicazione sulla biografia pascoliana. Il Grilli si vale di alcune lettere scambiate fra il Serra, il Pascoli, il Panzini, Luigi Ambrosini, Emilio Lovarini, lui stesso e altri, per rievocare e precisare una serie di rapporti privati e letterari. Con la sua guida possiamo seguire lo sviluppo dell'interesse critico del Serra per l'opera pascoliana, che va da una giovanile ammirazione per gli studi danteschi a un ripensamento dei giudizi contenuti nel noto saggio del 1909, fino a una sorta d'invincibile antipatia, già documentata, peraltro, da una lettera dello stesso anno. In tale lettera, finora pubblicata solo parzialmente nell'*Epistolario*, il Serra, confidandosi con l'amico Plinio Carli, riferisce di una visita in casa del Pascoli e usa espressioni assai severe sulla goffaggine e sulla debolezza di carattere del poeta. Né si può dire che le altre notizie dateci dal Grilli contribuiscano a risollevarne la figura umana. Freddo e diffidente nei riguardi del Serra come del Panzini o di altri ai quali fa pure verbose dichiarazioni di simpatia, il Pascoli si dimostra sempre ambiguo, irresoluto, e talvolta maligno, come ad esempio in una lettera a un amico di San Mauro, nella quale si dimostra ingiustamente geloso della memoria di Severino Ferrari. Promette e non mantiene, si lascia, più che consigliare, dominare dalla sorella, e prende ombrosa nota di qualunque osservazione o giudizio che gli sembri sfavorevole all'opera sua.

Dalle varie lettere e frammenti riportati, risaltano alcuni penetranti giudizi del Serra. A parte il Pascoli, merita di essere sottolineato questo sull'ambiente della *Voce*, formulato scrivendo all'Ambrosini a proposito del *Croce* di Prezzolini: « Mi fa l'impressione dell'articolo di Papini nell'ultima V.; di un tono mezzano, ma non mediocre. E l'efficacia salutare su questa razza sai chi l'ha esercitata? Proprio lui: Benedetto Croce ». (S. A.).

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

La prima lettera del Carducci al De Sanctis. — I rapporti che intercorsero fra Giosue Carducci e Francesco De Sanctis hanno sempre interessato gli studiosi e sin dal 1932 S. Pescatori cercò di illuminarli pubblicando — nella rivista « Irpinia » del marzo-aprile — con un ampio commento, le lettere che il De Sanctis aveva dirette al Poeta. Ma se al Pescatori fu facile rintracciare tali lettere negli archivi di Casa Carducci, a coloro che hanno cercato, per completare il dialogo, di recuperare quelle del Carducci, la cosa è riuscita assai più difficile talché, sino ad ora, era nota solo quella che il Poeta scrisse il 27 agosto 1880. In questi giorni però, riordinando alcuni manoscritti carducciani, ho avuto la grata sorpresa di riconoscere, nei quasi geroglifici che ricoprivano un brano di vecchio modulo telegrafico, la minuta autografa della prima lettera che il Poeta scrisse al De Sanctis. La trascrivo ora, notando solo che lo scritto del De Sanctis, cui si riferisce il Carducci, è « *Settembrini e i suoi critici* », che apparve la prima volta nella « Nuova Antologia » del 1869.

A Francesco De Sanctis, Firenze

Bologna, 12 giugno 1871.

Ill.mo Signore,

Parrà strano alla S. V. che un ignoto Le si rivolga e per cosa assai difficile: mi affido nelle gentilezze di Lei, e ad ogni modo Le chiedo scusa dell'ardire.

È qui il Sig. Montefredini. V'è chi ha (1) sparso sul conto suo, con molta (2) insistenza e con troppo (3) calore, voci triste: onde egli è sfuggito, e se ne trova male. Io, a cui fui presentato da un amico, mi son provato più d'una volta a difenderlo: perché sospetto della imparzialità e schiettezza di chi fu (4) ad accusare, e poi naturalmente mi sento portato a prender parte pel debole (5). Ma del birbante non vorrei (6). Io cominciai a conoscere il Sig. Montefredini per una intro-

---

(1) *V'è chi ha*: il Carducci aveva prima scritto *Persone caritatevoli*, poi cassato e *alcune persone hanno*, pure cassato.

(2) *molta*: sopra *certa*, cassato.

(3) *troppo*: sopra *soverchio*, cassato.

(4) *sospetto della imparzialità e schiettezza di chi fu*: sopra *so come oggi si trascorra*, cassato.

(5) Dopo *debole* il Carducci proseguiva: *e per l'oppresso dalla maggioranza*, poi cassato.

(6) Dopo *vorrei* seguiva questo periodo, poi cassato: *Ed egli più volte si sfoga con me: ed io sento la ragione, sebbene non mi piaccia il modo di quegli sfoghi.*

duzione premessa ai Saggi della S. V.; e ho ordinato (1) uno scritto di Lei ove erano parole giuste e benigne sur un suo articolo (2). So che Ella lo conosce anche personalmente. Vorrebbe avere la bontà di dirmene qualcosa? Ma se la domanda o imprudente o sfacciata Le pare, faccia conto che non sia stata fatta.

Voglia, Ill. Signore (3), aggradire i sentimenti della mia considerazione.

Per comodità del lettore aggiungo qui la risposta del De Sanctis da cui, come molto opportunamente si disse, traspare serenità e bontà d'animo.

Firenze 13 giugno 1871.

Egregio signor Carducci

Un uomo come Lei non è mai ignoto, ed io sono lieto ch'Ella mi abbia porta occasione di mandarle un saluto.

Il Signor Montefredini, di cui mi scrive, è stato mio discepolo, è uomo di non mediocre cultura e ingegno. Ha il carattere un po' inacerbito per le difficoltà della sua vita, e s'è disgustato molti amici che prima lo pregiavano, ed anche di quelli che gli hanno fatto del bene. Se a lei riesce di addomesticarlo, sarà un gran fatto. La poesia dicono che purghi le passioni; lei sarà un poeta sommo, se potrà purgarmi quel carattere. Quanto a me non ci sono riuscito, e me ne lavo le mani. È possibile che ora abbia il cervello a posto e la fantasia in regola; dovrebbe almeno, perché ha già la sua bella età, e una posizione sociale che richiede calma di spirito. Faccia Lei la cura se crede mettercisi a suo rischio e pericolo, e le auguro buon successo.

Non stia a' detti altrui; lo studi e vegga da sè.

Con la maggior stima le stringo la mano

Devotissimo
F. De Sanctis.

Per qualsiasi altra notizia è sufficiente tenere presenta il lavoro del Pescatori, la lettera che il Carducci scrisse al Montefredini il 7 giugno 1871 (*Epistolario*, VII, 21), e l'attestato che il Poeta rilasciò allo stesso l'8 maggio 1871 (Ed. Nazionale, XXVII, 311).

Torquato Barbieri.

---

(1) *ordinato* (?): sopra *visto*, cassato.

(2) Ad *articolo* segue, cassato, *intorno al Settembrini*.

(3) *Voglia illustre Signore* sostituisce *Ad ogni modo, colgo l'occasione per dichia*, cassato.

CRONACA

* Nei giorni 26-30 settembre si è tenuto l'annunciato Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana. Numerosi i partecipanti (più di duecento) e fra essi studiosi stranieri di varie nazionalità. I lavori si sono svolti nell'isola di S. Giorgio a Venezia, nei locali liberalmente concessi dal Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini e si sono conclusi, con una relazione riassuntiva del professor Bosco, nell'Università di Padova. Tema era *Problemi e prospettive della critica stilistica con particolare riguardo al secentismo*. Relatori sono stati Giacomo Devoto (*Stilistica e critica*), Mario Fubini (*Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*), Paul Henry Michel (*Studi francesi sul Seicento. Stilistica e bibliografia*), W. Theodor Elwert (*La poesia barocca nei paesi romanzi. Concordanze e divergenze stilistiche*). Le relazioni, e specialmente per il loro carattere metodologico quelle del Devoto e del Fubini, hanno dato luogo a vivaci discussioni. Son seguite le comunicazioni, forse troppo numerose per permettere di essere discusse come parecchie di esse meritavano. La maggior parte ha avuto per oggetto temi di storia letteraria del Seicento o che col Seicento e il secentismo avevano qualche attinenza; ma son pure da ricordare alcune di altro argomento, come quelle di M. Brahmer (*Su una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà del '700*) e di Muljacic (*Echi dell'illuminismo italiano a Ragusa*) e particolarmente, per il problema affrontato e avviato a soluzione e per le sue implicazioni metodiche quella di R. Spongano (*Critica stilistica e filologia in alcuni problemi d'attribuzione: le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*). Relazioni e comunicazioni saranno pubblicate in volume. Il giorno 29 nell'Aula Magna di Ca' Foscari si è tenuta l'assemblea dell'Associazione: sull'attività svolta ha parlato Vittore Branca. Sono stati confermati nella carica i presidenti e i consiglieri. Finiti i lavori il giorno seguente i congressisti hanno visitato la casa del Petrarca ad Arquà, dove hanno ascoltato un breve e felice discorso di Diego Valeri sulla poesia petrarchesca. Il prossimo Congresso si terrà in Francia, probabilmente a Aix-en Provence: non se ne è ancora definitivamente fissato il tempo.

* Nel quadro delle iniziative del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, è venuta formandosi la *Scuola di San Giorgio per lo studio della civiltà veneziana*. In seno ad essa è stato recentemente costituito l'Istituto per le Lettere, la Musica e il Teatro. L'Istituto sta allestendo una grande microfilmoteca, per raccogliere le riproduzioni fotografiche del materiale letterario

musicale e teatrale veneto, manoscritto o raro, sparso nelle biblioteche e negli archivi del mondo. Sono già stati eseguiti a tale scopo spogli e inventari preventivi dei manoscritti d'interesse letterario e linguistico veneto esistenti negli Stati Uniti, nel Canadà, in Ispagna, in Francia, in Austria e in Inghilterra. Utilizzando questa microfilmoteca, e mediante altri sussidi, di natura scientifica e finanziaria (borse di studio a giovani studiosi, finanziamento di pubblicazioni, ecc.), l'Istituto curerà una collezione di testi letterari, teatrali, musicali, di autori veneti, dando la preferenza a opere inedite o mal note. La riproduzione microfilmografica dei testi e la loro pubblicazione potranno suscitare una serie di studi, monografie, biografie, saggi condotti con criteri scientifici, che l'Istituto intende aiutare con ogni mezzo.

* Per celebrare il ventesimo anno d'insegnamento alla Sorbonne di Henry Bédarida un comitato di colleghi, discepoli, amici si è fatto promotore della pubblicazione di un volume che raccolga i suoi scritti sparsi di questi anni. Avrà per titolo *À travers trois siècles de littérature italienne*. I sottoscrittori possono rivolgersi a M. B. Miquel (Hommage Bédarida), 22, Allée de l'Eglise, Le Raincy (Seine et Oise). Compte Chèques Postaux: Paris 13. 469. 21. Il *Giornale storico*, bene augurando, si associa alle onoranze rese allo studioso, che tanto ha fatto per rinsaldare i legami culturali tra la Francia e l'Italia.

* Per il settantesimo compleanno di Benvenuto Terracini si pubblicherà, promossa da un comitato di « compagni di studio » e col concorso di amici, discepoli, ammiratori un volume dal titolo *Saggi e appunti di linguistica storica* presso l'editore Le Monnier. Gli studiosi di letteratura italiana, che negli scritti del Terracini hanno trovato tanti validi contributi al loro lavoro, troveranno anche in questo volume, che raccoglie studi sparsi, editi ed inediti, pagine di grande interesse per loro, sopra tutto nella sezione *Contributi alla storia della lingua italiana*, che comprende i seguenti studi tutti inediti: *Natura ed origine del linguaggio umano nel « De Vulgari Eloquentia »*, *Analisi dello « stile legato » della « Vita Nuova »*, *Analisi dei toni narrativi nella « Vita Nuova » e loro interpretazione*, *Introduzione allo studio del « Convivio »*, *Il lessico del « Convivio »*. Alle onoranze rese all'insigne maestro si associa il *Giornale storico*.

* Un altro volume interessante pubblicato per onorare uno studioso benemerito sarà quello dei *Saggi linguistici* di Bruno Migliorini raccolti in occasione del suo sessantesimo compleanno, a cura di discepoli e amici presso l'editore Le Monnier. Anche a queste onoranze il *Giornale storico* molto cordialmente si associa.

* Il concorso per la cattedra di storia della lingua italiana nell'Università di Padova ha dato il seguente risultato: 1° Gianfranco Folena, 2° G. B. Pellegrini, 3° Maurizio Vitale. Ai vincitori, e particolarmente al nostro collaboratore G. F. Folena, i più vivi rallegramenti.

INDICE ALFABETICO

DELLA RASSEGNA, DEL BOLLETTINO E DEGLI ANNUNZI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXXIII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Ageno F., v. Pulci, 94.
Apollonio U., v. Svevo, 468.
Arese F., v. Monaci, 414.
(*Arlotto*), *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, ed. G. Folena, 102.
Ascari T., *Studi ariosteschi dell'ultimo decennio*, 322.
Atti del V Congresso Intern. di Lingue e Letterature Moderne, 124.
Auerbach E., *Mimesis*, 281.

Broni L., *I maggi*, 146.
Beonio Brocchieri, V., v. Federico il Grande, 143.
Boldini R., *G. G. Bodmer e P. di Calepio*, 621.
Bonora E., v. De Sanctis, 313.
Bosco Guillet G., *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, 643.
Bragaglia A. G., *Pulcinella*, 145.
Branca V., v. *Conciliatore*, 262.

Cajumi A., *Colori e veleni*, 469.
— v. Ragazzoni, 648.
Camerino A., v. Imbriani, 467.
Campanella T,. *Tutte le opere*, vol. I, ed. L. Firpo, 299.
Carducci G., *Lettere*, vol. XVIII, 145.
— *Lettere* voll. XV, XVI, XVII, XVIII, ed. M. Valgimigli, 454.
Castellani A., *Tre sonetti su di un registro del comune di S. Gimignano*, 463.
Castiglione B., *Il Cortegiano*, ed. B. Maier, 109.
Cazzani P., v. Della Valle, 617.
Cervellati A., *Storia delle maschere*, 145.
Chiari A., v. Manzoni, 144.
Chiorboli E., v. Foscolo, 644.
Ciampini R., v. Tommaseo e Vieusseux, 629.
Cinquecento (*Il*) (Conferenze; Libera Cattedra ecc.), 123.
Ciureanu P., v. Tommaseo e Vieusseux, 629.
Civiltà veneziana del sec. di Marco Polo, (*La*), 141.
Colquhoun A., *Manzoni and his times*, 129.
Conciliatore (*Il*), ed. V. Branca, 262.
Corsano A., *G. B. Vico*, 447.
Corso C., *Il Panormita e Siena*, 321.
Costanzo M., *Studi critici*, 319.
Cremonese Alessio N., *Carteggio di I. Pindemonte. Bibliografia*, 644.
Croce B., *Aneddoti di varia letteratura*, 459.
Curto C., v. Pellico, 262.

D'Aronco G., *Indice delle fiabe toscane*, 147.
Della Valle F., *Tutte le opere*, ed. P. Cazzani, 617.
De Luca I., v. Nievo, 631.
De Sanctis F., *Saggio critico sul Petrarca*, ed. N. Gallo, 313.
— *Saggio critico sul Petrarca*, ed. E. Bonora, 313.
— *Lezioni zurighesi sul Petrarca, ecc.*, ed. S. Romagnoli, 313.

Fassò L., *Teatro del Seicento*, 614.
Federico il Grande, *Antimachiavelli*, ed. V. Beonio Brocchieri, 143.
Fermi S. e Forlini G., *La bottega Del Majno*, 464.

FERRERO G. G., v. Jovius, 606.
FIOR A., *Villotte e canti del Friuli*, 148.
FIRPO L., v. Campanella, 299.
FOLENA., v. Arlotto, 102.
FOSCOLO U., *Ultime lettere di J. Ortis*, ed. G. Gambarin, 305.
— *Liriche ed epigrammi*, ed. E. Chiorboli, 644.
FUBINI M., *Romanticismo italiano*, 262.

GAETA F., *Lorenzo Valla*, 85.
GALANTI B. M., *Le villanelle alla napolitana*, 147.
GALLO N., v. De Sanctis, 313.
GAMBARIN G., v. Foscolo, 305.
GARIBOTTO C., v. Maffei, 585.
GASPERONI G., *Scip. Maffei e Verona settecentesca*, 585.
GERVASONI G., v. Mai, 323.
GHISALBERTI F., v. Manzoni, 144.
GIUSTI G., *Epistolario* v. V, ed. Q. Santoli, 466.
GRILLI A., *Serra tra Pascoli e Panzini*, 648.
GWYNFOR GRIFFITH T., *Bandello's Fiction*, 444.

HAMBIS L., v. Marco Polo, 142.

IMBRIANI V., *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, ed. A. Camerino, 467.

JOVII P., *Epistularum*, p. I, ed. G. G. Ferrero, 606.

LAUSBERG H., *Romanische Volkslieder*, 147.
LOOS E., *B. Castigliones « Libro del Cortegiano »*, 436.

MACCHI V., *Anthologie d. ält. ital. Literatur.*, 141.
MAFFEI S., *Epistolario*, vol. I e II, ed. C. Garibotto, 585.
MAGAGNATO L., *Teatri ital. del '500*, 143.
MAI A., *Epistolario*, vol. I, ed. G. Gervasoni, 323.
MAIER B. v. Castiglione, 109.
MALAGOLI L., *Lo stile del Duecento*, 420.
MANZONI A., *I Promessi Sposi*, ed. A. Chiari e F. Ghisalberti, 144.
— *I Promessi Sposi*, 465.
MARCO POLO, *La description du monde*, ed. L. Hambis, 142.
(*Marco Polo*), *Nel VII centenario della nascita*, 141.
— conferenze, 141.
MARGIOTTA G., *Dalla prima alla seconda stesura dell'Adelchi*, 311.
MARZOT G., *Il linguaggio biblico nella Div. Commedia*, 423.
MASTELLONE S., *V. Cousin e il risorgimento ital.*, 450.
Miscellanea maffeiana, 585.
MONACI E., *Crestomazia italiana dei primi secoli*, ed. F. Arese, 414.
MONTEVERDI A., *Studi e saggi sulla lett. ital. dei primi secoli*, 79.

NATALI G., *Bibliografia degli scritti*, 325.
NATOLI G., *Figure e problemi della cultura francese*, 148.
NIEVO I., *Novelliere campagnuolo*, ed. I. De Luca, 631.
NULLI S. A., *Erasmo e il rinascimento*, 604.

O' MALLEY C. D., *Jacopo Aconcio*, 118.

PALGEN R., *Werden u. Wesen der Komödie Dantes*, 142.
PEA E., *Il Maggio in Versilia, Lucchesia, Lunigiana*, 146.
PELLICO S., *Opere scelte*, ed. C. Curto, 262.
PEPE A., *L'estetica del Gravina e del Caloprese*, 642.
PEROSA A., v. Poliziano, 289.
PIERI P., *Guerra e politica negli scrittori italiani*, 324.
PIROMALLI A., *Motivi e forme della poesia dell'Ariosto*, 297.
POLIZIANO A., *Sylva in scabiem*, ed. A. Perosa, 289.
POLO M., v. Marco Polo, 142.
Promessi Sposi e Mastroianni, (*I*), 465.
Prosatori volgari del Quattrocento, ed. C. Varese, 282.
PUCCI F., *Lettere, documenti, testimonianze*, 322.
PULCI L., *Morgante*, ed. F. Ageno, 94.

RAGAZZONI E., *Poesie*, ed. A. Cajumi, 648.

RAJNA P., *Le origini dell'epopea francese*, 463.
RAMAT R. *La critica ariostesca*, 321.
RANKE K., *Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung*, 146.
ROMAGNOLI S., v. De Sanctis, 313.
RUFFINI F., *Studi sui riformatori italiani*, 323.
RUSSO L. v. Verga, 138.

SANTINI E., (Studi in onore di), 639.
SANTOLI Q., v. Giusti, 466.
SANTOLI V., *Storia d. letter. tedesca*, 148.
SILVESTRI G., *Un europeo del '700, Sc. Maffei*, 585.
SOZZI B. T., v. Tasso, 641.
Studi letterari in onore di E. Santini, 639.
SVEVO I., *Saggi e pagine sparse*, ed. U. Apollonio, 468.

TASSO T., *Opere*, vol. II, ed. B. T. Sozzi, 641.
TASSONI G., *Proverbi e indovinelli*, 148.
THOMPSON S., *Motif-Index of. Folk-Literature*, 146.
TIMPANARO S. jr., *La filologia di G. Leopardi*, 308.
TITTA ROSA G., v. 465.
TOMMASEO N., *Carteggio inedito col Vieusseux*, edd. R. Ciampini, P. Ciureanu, 629.
TOSCHI P., *Le origini del teatro italiano*, 145.

ULLMAN B. L., *Studies in the Italian Renaissance*, 426.

VALGIMIGLI M., v. Carducci, 454.
VALLONE A., *Dal Caffè al Conciliatore*, 262.
VARESE C., v. *Prosatori del '400*, 282.
VÉDIER G., *Origine et évolution de la Dramaturgie néoclassique*, 464.
VERGA G., *Opere*, ed. L. Russo, 138.
VIEUSSEUX G. P., *Carteggio inedito col Tommaseo*, edd. R. Ciampini, P. Ciureanu, 629.

WALL B., *A. Manzoni*, 129.
WELLEK R., *A History of modern criticism*, voll. I e II, 144.

ZANCO A., *Chaucer*, 143.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXXIII

LEO SPITZER, *Il « Detto del Gatto lupesco »* . . . . . Pag. 1
SIRO A. CHIMENZ, *Personalità di Giovanni Pascoli uomo e poeta* . . » 25
SIRO A. CHIMENZ, *Per il testo e la chiosa della Divina Commedia* . . . » 161
GIANFRANCO CHIODAROLI, *Metodo e letteratura dell'Iliade di Vincenzo Monti* . . . . . » 189
MARIO MARTI, *Il canto XV del Purgatorio* . . . . . » 329
ETTORE BONORA, *Aspetti della prosa del Rinascimento. Il boccaccismo del « Galateo »* . . . . . » 349
ARNALDO MOMIGLIANO, *Gli Studi Classici di Scipione Maffei* . . » 363
MARIO FUBINI, *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica* » 489
MARIO PUPPO, *Storicità della lingua e libertà dello scrittore nel « Saggio sulla filosofia delle lingue » del Cesarotti* . . . . . » 510

VARIETÀ

NATALINO SAPEGNO, *A proposito di una nuova edizione del « Decameron »* . . . . . » 48
FAUSTO NICOLINI e FRANCO VENTURI, *Inedito dell'abate Galiani* » 67
MARIO PUPPO, *Un giudizio inedito del Cesarotti su Chateaubriand* . . » 74
LEO SPITZER, *Nuove osservazioni sul testo del « Ritmo su S. Alessio »* » 202
LUIGI BANFI, *Il manoscritto trivulziano 970.* (Con una frottola e una sestina di Jacopo Sanguinacci) . . . . . » 208
VINCENZO PERNICONE, *L'edizione tizzoniana delle « Stanze » del Poliziano* . . . . . » 226
GIOVANNI AQUILECCHIA, *L'ultima ottava del Tasso* . . . . . » 237
LUIGI PESCETTI, *Due lettere inedite di L. A. Muratori* . . . . . » 246
PIERRE VAN BEVER, *Lettere inedite di italiani a Gian Giacomo Rousseau nella Biblioteca di Neuchâtel* . . . . . » 255
LANFRANCO CARETTI, *Tre lettere inedite dell'Alfieri a Paolo Frisi* . » 384
UBERTO LIMENTANI, *Testimonianze inglesi sul Foscolo* . . . . . » 390
ROMANO AMERIO, *Postille del Manzoni al Boccaccio* . . . . . » 410
PETER M. BROWN, *Una grammatichetta inedita del cavalier Lionardo Salviati* . . . . . » 544
ADOLFO JENNI, *« Sagacità dell'ingegno » del Manzoni* . . . . . » 573

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

FIORENZO FORTI, *Rassegna di studi sul Romanticismo*: *Il Conciliatore.* - Foglio scientifico letterario, a cura di VITTORE BRANCA; - ALDO VALLONE, *Dal Caffè al Conciliatore* - Storia delle idee; - MARIO FUBINI, *Romanticismo italiano* - Saggi di storia della critica e della letteratura; - SILVIO PELLICO, *Opere scelte*, a cura di CARLO CURTO » 262
FIORENZO FORTI, *Studi maffeiani*: SCIPIONE MAFFEI, *Epistolario* (1700-1755), a cura di CELESTINO GARIBOTTO. Vol. I (1700-1735); vol. II (1735-1755); - GAETANO GASPERONI, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*; - *Miscellanea maffeiana*, pubblicata nel secondo centenario della morte di Scipione Maffei; - GIUSEPPE SILVESTRI, *Un europeo del settecento. Scipione Maffei* . . . . . » 585

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANGELO MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (Aurelio Roncaglia), p. 79. — FRANCO GAETA, *Lorenzo Valla, Filologia e storia nell'umanesimo italiano* (Riccardo Fubini), p. 85. — LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di F. AGENO (Cesare Segre), p. 94. — *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*, a cura di GIANFRANCO FOLENA (Giuseppe Vidossi), p. 102. — BALDESAR CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, con una scelta delle opere minori, a cura di BRUNO MAIER (Giuseppe Guido Ferrero), p. 109. — CHARLES DONALD O' MALLEY, *Jacopo Aconcio*. Traduzione di DELIO CANTIMORI (Giorgio Radetti), p. 118. — *Il Cinquecento* (Giorgio De Blasi), p. 123. — *Atti del Quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature moderne:* « Le lingue e letterature moderne nei loro rapporti con le belle arti » (Anna Maria Brizio-M. F.), p. 124. — ARCHIBALD COLQUHOUN, *Manzoni and his times*; - BERNARD WALL, *Alessandro Manzoni* (Fiorenzo Forti), p. 129. — GIOVANNI VERGA, *Opere*, a cura di LUIGI RUSSO (Sergio Antonielli), p. 138. — ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Con un saggio introduttivo di AURELIO RONCAGLIA (Mario Fubini), p. 280. — *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di CLAUDIO VARESE (Mario Marti), p. 282. — ANGELI POLITIANI, *Sylva in scabiem*, a cura di A. PEROSA (Emilio Bigi), p. 289. — ANTONIO PIROMALLI, *Motivi e forme della poesia di L. Ariosto* (G. De Blasi), p. 297. — *Tutte le opere di* TOMMASO CAMPANELLA, a cura di LUIGI FIRPO, vol. I, *Scritti letterari*, I (Armando Plebe), p. 299. — UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di GIOVANNI GAMBARIN (vol. IV dell'Edizione Nazionale) (Guido Bezzola), p. 305. — SEBASTIANO TIMPANARO jr., *La filologia di Giacomo Leopardi* (Carla Schick), p. 308. — GIACINTO MARGIOTTA, *Dalla prima alla seconda stesura dell'« Adelchi »*. Studio comparativo (Fausto Ghisalberti), p. 311. — FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. GALLO con introduzione di N. SAPEGNO; - ID., *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di E. BONORA; - ID., *Lezioni zurighesi sul Petrarca e altri scritti*, a cura di S. ROMAGNOLI (Emilio Bigi), p. 313. — MARIO COSTANZO, *Studi critici* (Sergio Antonielli), p. 319. — E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli* con prospetto grammaticale e glossario. Nuova edizione riveduta e aumentata per cura di F. ARESE. Presentazione di A. SCHIAFFINI (Cesare Segre), p. 414. — LUIGI MALAGOLI, *Lo stile del Duecento* (Mario Marti), p. 420. — GIULIO MARZOT, *Il linguaggio biblico nella Divina Commedia* (Mario Marti), p. 423. — B. L. ULLMAN, *Studies in the Italian Renaissance* (Giorgio Radetti), p. 426. — ERICH LOOS, *Baldassare Castigliones « Libro del Cortegiano », Studien zur Tugendauffassung des Cinquecento* (Bruno Maier), p. 436. — T. GWYNFOR GRIFFITH, *Bandello's Fiction* (Giambattista Salinari), p. 444. — ANTONIO CORSANO, *G. B. Vico* (Mario Fubini), p. 447. — SALVO MASTELLONE, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano* (dalle carte dell'Archivio Cousin) (Fausto Ghisalberti), p. 450. — GIOSUE CARDUCCI, *Lettere*. Voll. XV, XVI, XVII, XVIII. Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci (Giorgio Bàrberi Squarotti), p. 454. — BENEDETTO CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*. Seconda ediz. con aggiunte interamente rivedute dall'Autore. Voll. I, II, III, IV (Ettore Bonora), p. 459. — SIRO ATTILIO NULLI, *Erasmo e il Rinascimento* (Armando Plebe), p. 604. — PAULI JOVII, *Opera*, tomus I, Epistularum pars prior, curante GIUSEPPE GUIDO FERRERO (Gennaro Sasso), p. 606. — *Teatro del Seicento*, a cura di LUIGI FASSÒ (Vincenzo Pernicone), p. 614. — RINALDO BOLDINI, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro di Calepio. Incontro della « Scuola svizzera » con il pensiero estetico italiano* (Mario Fubini), p. 621. — NICCOLO TOMMASEO-G. P. VIEUSSEUX, *Carteggio inedito* a cura di RAFFAELE CIAMPINI e PETRE CIUREANU. Primo volume (1825-1834) (Ettore Bonora), p. 629. — IPPOLITO NIEVO, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di IGINIO DE LUCA (Giorgio De Blasi), p. 631.

ANNUNZI . . . . . *Pag.* 141, 321, 463, 639

Si parla di: Vladimiro Macchi. — Pubblicazioni marcopoliane. — Rudolf Palgen. — Aurelio Zanco. — Licisco Magagnato. — *Antimachiavelli* di Federico il Grande. — René Wellek. — *I promessi sposi* a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti. — *Lettere* del Carducci. — Paolo Toschi. — Alessandro Cervellati. — Anton Giulio Bragaglia. — Leopoldo Baroni. — Enrico Pea. — Stith Thompson. — Tom Peete Cross. — *Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung.* — Gianfranco D'Aronco. — Heinrich Lausberg. — Bianca Maria Galanti. — Adelgiso Fior. — Giovanni Tassoni. — Vittorio Santoli. — Glauco Natoli.

C. Corso. — Raffaello Ramat. — Tiziano Ascari. — Francesco Pucci. — Francesco Ruffini. — Angelo Mai. — Piero Pieri. — *Bibliografia degli scritti di* Giulio Natali.

Ristampa de *Le origini dell'epopea francese.* — Tre sonetti dugenteschi inediti. — Georges Védier. — Annali delle edizioni Del Majno. — Edizione lecchese dei *Promessi Sposi.* — Manzoni e Mastroianni. — *Epistolario* (vol. V.) di G. Giusti. — Un romanzo di Vittorio Imbriani. — *Pagine scelte* di Italo Svevo. — Arrigo Cajumi.

Miscellanea in onore di E. Santini. — Il II volume delle opere del Tasso (ed. Utet). — Attilio Pepe. — G. Bosco Guillet. — N. Cremonese Alessio. — Un commento delle liriche foscoliane. — Poesie di E. Ragazzoni. — Alfredo Grilli.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

I, *Crisi tra « Monarchia » e « Commedia »?* - II, *« Gratiosum lumen rationis » (Vulg. eloq.* I, 18, 5) (Gustavo Vinay), p. 149. — *Ancora sulla genesi dell'« Ortis »* (Giovanni Gambarin), p. 470. — *Un inedito sonetto per nozze di Giovanni Prati* (Mario Saccenti), p. 477. — *Un articolo inglese del 1881 sul Verga* (S. Bernard Chandler), p. 479. — *La prima lettera del Carducci al De Sanctis* (Torquato Barbieri), p. 647.

CRONACA . . . . . *Pag.* 156, 326, 483, 649

Necrologi: Manfredi Porena (Umberto Bosco), p. 157. — Michele Catalano (Vincenzo Pernicone), p. 158. — Mario Casella (Vincenzo Pernicone), p. 326. — Luigi Messedaglia (Ettore Bonora), p. 484. — Angelandrea Zottoli (Mario Fubini), p. 486.

Mario Fubini, *Direttore responsabile.*

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1956) (27196)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

Vol. CXXXIII (fasc. 1°) ANNO LXXIII Fasc. 401
1° Trimestre 1956

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

1956

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

Vol. CXXXIII. Fasc. 401.

SOMMARIO

LEO SPITZER, *Il « Detto del Gatto lupesco »* . . . . . *Pag.* 1
SIRO A. CHIMENZ, *Personalità di Giovanni Pascoli uomo e poeta* . . . . . » 25

VARIETÀ

NATALINO SAPEGNO, *A proposito di una nuova edizione del « Decameron »* » 48
FAUSTO NICOLINI e FRANCO VENTURI, *Inedito dell'abate Galiani* . . » 67
MARIO PUPPO, *Un giudizio inedito del Cesarotti su Chateaubriand* . . . . . » 74

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ANGELO MONTEVERDI, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (Aurelio Roncaglia), p. 79. — FRANÇO GAETA, *Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'umanesimo italiano* (Riccardo Fubini), p. 85. — LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di F. AGENO (Cesare Segre), p. 94. — *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*, a cura di GIANFRANCO FOLENA (Giuseppe Vidossi), p. 102. — BALDESAR CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, con una scelta delle opere minori, a cura di BRUNO MAIER (Giuseppe Guido Ferrero), p. 109. — CHARLES DONALD O' MALLEY, *Jacopo Aconcio*. Traduzione di DELIO CANTIMORI (Giorgio Radetti), p. 118. — *Il Cinquecento* (Giorgio De Blasi), p. 123. — *Atti del Quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature moderne:* « Le lingue e letterature moderne nei loro rapporti con le belle arti » (Anna Maria Brizio-M. F.), p. 124. — ARCHIBALD COLQUHOUN, *Manzoni and his times*; - BERNARD WALL, *Alessandro Manzoni* (Fiorenzo Forti), p. 129. — GIOVANNI VERGA, *Opere*, a cura di LUIGI RUSSO (Sergio Antonielli), p. 138.

ANNUNZI a cura di FELICE ARESE, FIORENZO FORTI, MARIO FUBINI, GIUSEPPE VIDOSSI . . . . . » 141

Si parla di Vladimiro MACCHI. — Pubblicazioni marcopoliane. — Rudolf PALGEN. — Aurelio ZANCO. — Licisco MAGAGNATO. — *Antimachiavelli* di FEDERICO IL GRANDE. — René WELLEK. — *I promessi sposi* a cura di A. CHIARI e F. GHISALBERTI. — *Lettere* del Carducci. — Paolo TOSCHI. — Alessandro CERVELLATI. — Anton Giulio BRAGAGLIA. — Leopoldo BARONI. — Enrico PEA. — Stith THOMPSON. — Tom Peete CROSS. — *Beiträge zur vergleichenden Erzählforschung*. — Gianfranco D'ARONCO. — Heinrich LAUSBERG. — Bianca Maria GALANTI. — Adelgiso FIOR. — Giovanni TASSONI. — Vittorio SANTOLI. — Glauco NATOLI.

COMUNICAZIONI ed APPUNTI

I, *Crisi tra « Monarchia » e « Commedia »?* - II, *« Gratiosum lumen rationis »* (*Vulg. eloq.*. I, 18, 5) (Gustavo Vinay), p. 149.

CRONACA . . . . . » 156

Stelloncini: *VIII Congresso internazionale di studi romanzi. — Secondo Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana.*

Necrologi: MANFREDI PORENA (Umberto Bosco), p. 157. — MICHELE CATALANO (Vincenzo Pernicone), p. 158.

I volumi per recensione devono essere inviati esclusivamente alla Direzione del *Giornale* presso la Casa editrice Loescher-Chiantore, via Vittorio Amedeo 18, Torino.

Il prezzo d'abbonamento annuale (4 fascicoli) è di L. 2.600 (Italia) e L. 4.000 (estero).

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino
a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Mario Fubini.
Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

CASA EDITRICE LOESCHER - TORINO
VIA VITTORIO AMEDEO, 18

SALVATORE BATTAGLIA
VINCENZO PERNICONE

Nuova edizione rilegata

LA GRAMMATICA ITALIANA

Il pregio della presente grammatica è soprattutto quello di considerare i valori tradizionali e letterari della struttura linguistica senza mai dimenticare l'intrinseca libertà e vitalità della parola, che s'atteggia secondo l'eredità storica e si uniforma all'uso, ma sa anche rinnovarsi perennemente nell'espressione individuale. Nelle pagine di questa grammatica la lingua italiana risulta quindi analizzata e valutata con criteri del tutto moderni e attuali.

Il valore del volume è accresciuto inoltre da una serie di letture «lessicali», con le quali gli Autori riescono a indicare le vie attraverso cui s'è formato il nostro vocabolario e si sono moltiplicate le parole e i loro significati.

Nuova edizione rilegata in tela e oro, con indice analitico, pp. 628
L. 2000

ALBERTO DEL MONTE

RETORICA STILISTICA VERSIFICAZIONE

Introduzione allo studio della Letteratura

Il primo manuale in Italia che investa la retorica e la stilistica tradizionali della moderna problematica letteraria e conferisca loro un valore di attualità. In tal modo sia l'espressione artistica sia i generi letterari sono studiati sotto una novella visuale, sì da offrire ai lettori uno strumento indispensabile per l'intelligenza delle opere letterarie. Per questo e per la precisione e la perspicacia con cui è stato compilato, il presente manuale può ben dirsi il più spregiudicato, il più esauriente e il più proficuo che vi sia nel suo genere.

Un vol. di pp. 178 . . . . . L. 550

CASA EDITRICE LOESCHER - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

DOMENICO DE ROBERTIS - *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle Rime dello Stil Novo.* Suppl. n. 27 del Giornale Storico della Letteratura Italiana, 1954, pp. VIII-256.

La storia del Codice Escorialense, il problema delle sue relazioni col resto della tradizione, della sua situazione nel quadro della tradizione dell'antica lirica è messa a fuoco in queste pagine del De Robertis, destinate ad avere — come è stato scritto — «un peso decisivo per quanti si accingeranno ad un'esplorazione sistematica e chiarificatrice della intricata tradizione della poesia stilnovistica».

ANGELO POLIZIANO - *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici.* Ed. critica a cura di VINCENZO PERNICONÉ. 1954, pp. LXXXV-89. Tavole V.

Dopo la lezione carducciana delle Stanze, considerata fino ad oggi perfetta e non suscettibile di sensibili miglioramenti, Vincenzo Pernicone, filologo fra i più esperti di critica testuale, attraverso una rigorosa indagine e un raffronto diretto dei codici, che non fu possibile al Carducci, ci ha offerto una restituzione del testo dell'elegantissimo poeta in volgare, che si può considerare definitiva.

PEIRE D'ALVERNHA - *Liriche.* - Testo traduzione e note a cura di ALBERTO DEL MONTE. 1955, pp. VIII-208. Tavole VIII. Collezione di «Filologia Romanza» diretta da Salvatore Battaglia.

Nella tradizione lirica dei trovatori provenzali Peire D'Alvernha segna una crisi di singolare valore storico e di particolare prestigio poetico: egli infatti rappresenta in modo esemplare e la tematica contenutistica e le aspirazioni formali della scuola trovatorica, rinnovandole tuttavia con la sua oltranzosa fantasia e la sua sapienza stilistica. Le sue *Liriche* ci sono presentate da ALBERTO DEL MONTE, per la prima volta in un testo rigorosamente critico e corredato di una premessa e di note, in cui il commento linguistico ed erudito è fuso con quello storico e letterario, e di traduzioni fedelissime e chiarificatrici.

SHL
WITHDRAWN
2 JUL 1956

B - 6 NOV 1957

1976 — 1